Geschichte

der

berühmtesten Architekten und ihrer Werke,

vom

XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts,

nebst der

Ansicht des merkwürdigsten Gebäudes eines Jeden derselben,

von

Quatremère de Quincy.

Aus dem Französischen übersetzt

von

Dr. Friedrich Heldmann.

2 Theile, mit 47 Kupfertafeln.

Erster Band.

Darmstadt und Leipzig.
Druck und Verlag von Carl Wilhelm Leske.
1831.

4 Arch. Civ
60 n (4°)
(1

Quaderno

<36608256700018

<36608256700018

Bayer. Staatsbibliothek

Geschichte

der

berühmtesten Architekten und ihrer Werke,

vom

XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts,

nebst der

Ansicht des merkwürdigsten Gebäudes eines Jeden derselben,

von

Quatremère de Quincy.

Aus dem Französischen übersetzt

von

Dr. Friedrich Heldmann.

Erster Band.

Darmstadt und Leipzig.
Druck und Verlag von Carl Wilhelm Leske.
1831.

BIBLIOTECA
REGIA
MONACENSIS

Vorbericht.

Der Titel der berühmtesten, den wir den Architekten gegeben, deren Geschichte diese Sammlung enthält, fordert vielleicht unsererseits einige Erklärung oder vielmehr Rechtfertigung gegen den doppelten Vorwurf, welchen die Kritik uns zu machen sich berechtigt glauben dürfte.

Man könnte uns zunächst fragen: warum wir nicht die geschicktesten gesagt? und dann: warum wir unter dem Titel, den wir vorgezogen, einige sehr bekannte Namen übergangen, da wir Andere aufgenommen, die es vielleicht weniger sind?

Hierauf erwiedern wir, daß jede, unter einer sehr großen Anzahl von Künstlern zu treffende Auswahl einiger Weniger, selbst wenn diese der Vergangenheit angehören, stets dem Tadel ausgesetzt ist, welchen Verschiedenheit des Geschmacks, besondere vorgefaßte Meinungen, Eifersucht der Schulen und oft bloße örtliche Vorliebe gewisser Städte, Länder und Nationen dagegen zu erheben pflegen. Denn bei welchem Streit der Meinungen verkündigt sich nicht Eitelkeit? Indem

wir aber bei unserer Auswahl mehr auf Berühmtheit als auf Geschicklichkeit Rücksicht, nahmen, glauben wir weniger Gefahr zu laufen, entgegengesetzte Meinungen zu beleidigen, oder uns einer besondern Parteilichkeit über einen Punkt schuldig zu machen, über welchen eine vermeintliche große Kundbarkeit, wie es scheint, eine allgemeine Uebereinstimmung hervorbringen sollte.

Sollten wir endlich, indem wir die größte Berühmtheit zum Prinzip unserer Auswahl machten, uns wirklich der Gefahr ausgesetzt haben, meistens nur örtliche und gleichzeitige Vorurtheile zu verkündigen? Wir gestehen, daß wenn es sich um neuere Werke, um moderne Meister handelte, man vor einer gewissen ephemeren Berühmtheit, der Frucht der Leidenschaften oder des Geschmacks eines Augenblicks, welchen der darauf folgende schon wieder mißbilligt, sehr auf seiner Hut seyn müßte. Aber sollte dieß der nämliche Fall bei Celebritäten seyn, welche durch eine Reihenfolge von Jahrhunderten bestätigt und durch eine Menge angestellter Vergleichungen sogar noch vermehrt worden? Sollte dieß auch der Fall bei Männern seyn, deren Namen größtentheils in der fortdauernden Bewunderung ihrer Werke die Sanktion der Erfahrung und der Zeit erhalten?

Könnten wir alsdann nicht sagen, daß eine Berühmtheit, die sich unaufhörlich fortpflanzt, der sicherste Bürge für die Geschicklichkeit eines Künstlers sei? Erkennen wir nicht auf Treu und Glauben eines auf ähnliche Weise durch Ueberlieferung fortgepflanzten Beifalls den ersten Rang unter den Künstlern Griechenlands sogar Männern zu, deren Werke uns unbekannt sind?

Hier aber haben wir den Vortheil, die Titel des Ruhms mit den noch vorhandenen Werken der Künstler vergleichen zu können, die wir in dieser Sammlung

zusammengestellt. Zu diesem Ende, d. h. zur Rechtfertigung der Urtheile, die wir nicht sowohl gefällt als nur verkündigt, haben wir für zweckmäßig erachtet, der Lebensbeschreibung eines jeden Künstlers den Aufriß eines seiner vorzüglichsten Gebäude voran zu setzen.

Was die Wahl der Denkmale betrifft, welche die Vorzüglichkeit ihrer Urheber beurkunden sollen, glauben wir uns einer Rechtfertigung hierüber entheben zu können. Die Namen der Meisten schließen allein schon jeden Zweifel aus. Die öffentliche Meinung, die gleichsam an den Rang geknüpft, den ihnen die Künstler und Kenner aller Länder fortwährend zuerkannt, ist zu unwidersprechlich, als daß wir für nöthig hielten, sie durch neue Beweise zu unterstützen. Das beigefügte Namensverzeichniß der Denkmale, deren Aufrisse wir in dieser Sammlung mittheilen, könnte allein schon zu einem chronologischen Register der Meisterwerke der modernen Architektur dienen.

Da wir nur diejenige für die ächte und wahre Baukunst erkennen, welche unter allen Bauarten allein ihren Ursprung und ihre Fortschritte, ihre Grundsätze und ihre Gesetze, ihre Theorie und ihre Praxis den Griechen verdankte, und die durch die Römer verbreitet, die Baukunst des größten Theils der civilisirten Welt geworden, so müssen wir hier bemerken, daß man in unserer Sammlung durchaus keine Nachricht von irgend einem Denkmal derjenigen Bauart finden wird, die man die gothische nennt. *

---

* Eine eigentliche gothische Baukunst gibt es nicht. Was Hr. Quatremère de Quincy hierunter versteht, ist die altteutsche Baukunst, deren Studium ihm aber, nach den in seinem Werke öfters hierüber gefällten Urtheilen zu schließen, gänzlich fremd geblieben. Von der Schönheit und Erhabenheit dieses Baustyls zeugen indessen die vielen, in der ganzen christlichen Welt zerstreuten Denkmale,

Das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, welches wir unserer Sammlung zum Grenzziele gesetzt, und das die Reihe der, nach unserer Meinung, berühmtesten Architekten beschließt, mußte uns schon an und für sich verhindern, dieselbe auf Werke auszudehnen, die einer spätern Epoche angehören. Gleichwohl können wir uns nicht verbergen, daß seit Erbauung der Genovefen-Kirche, sowohl in Frankreich, als in Teutschland und England, sehr große und schöne Bauwerke aufgeführt worden, die ihren Urhebern eine Celebrität erworben, welche die Nachwelt ohne Zweifel bestätigen wird. Aber es ist leicht begreiflich, warum wir ihren Urtheilen nicht vorgreifen wollen. Die Kritik der Zeitgenossen, sie sei lobend oder tadelnd, ist immer der Parteilichkeit verdächtig. Wir überlassen es demnach den zukünftigen Zeiten, für die Ergänzungen zu sorgen, die unser Werk bedürfen wird.

Wir wollen nicht in Abrede stellen, daß diese Sammlung nicht von jetzt an einer andern Art von Fortsetzung fähig wäre. Ferne sei von uns die Anmaßung, durch die nach unserm Urtheil getroffene Auswahl von fünf und vierzig Architekten, unter dem Titel der Berühmtesten, Andere förmlich ausschließen, oder vielen sehr empfehlungswürdigen Namen alle Ansprüche auf Celebrität absprechen zu wollen. Wir haben daher, theils um unsere Auswahl zu rechtfertigen und theils um die Kritik in den Stand zu setzen, unsere Urtheile zu berichtigen, für nothwendig erachtet, unserer Ge-

---

die allenthalben von Kennern und Laien bewundert, über jeden Tadel der neuern gemischten Schule erhaben sind. Die Verlagshandlung, bereits im Besitz der Grund- und Aufrisse der merkwürdigsten Monumente des altteutschen Baustyls, ist gesonnen, hierüber ein, dem hier beifolgenden in Plan und Format ganz ähnliches Werk erscheinen zu lassen.

schichte in einem Anhange eine neue Auswahl einer andern Reihenfolge von Architekten nebst einer kurzen Anzeige ihrer vorzüglichsten Werke beizufügen.

Wir beschließen diesen Vorbericht mit einer Bemerkung, die wir für nothwendig erachten, damit unsere Leser, wohl beherzigend, unter welchem Gesichtspunkte und innerhalb welcher Grenzen wir uns vorgenommen, diese biographische Sammlung in Hinsicht auf Geist und Umfang zu behandeln, weder etwas Anderes, noch etwas mehr verlangen, als was wir zu geben uns eben vorgenommen.

Erstens: da die Sammlung, welche wir nur in zwei Bänden erscheinen lassen, aus lauter mehr oder weniger abgekürzten Artikeln über eine große Anzahl berühmter Männer besteht, so konnte sie der Entwickelung der Lebensgeschichte und der Analyse der Werke jedes Einzelnen unmöglich den Raum widmen, welchen die vollständige Uebersicht aller ihrer Schöpfungen und aller sie betreffenden Details erfordern würde. So wie wir aus einer sehr großen Anzahl von Architekten nur Einige ausgewählt, eben so haben wir auch in Folge dieses Plans uns beschränkt, nur dasjenige auszuheben, was uns unter allen auf sie Bezug habenden Umständen, unter ihren Ansprüchen auf Celebrität das Hervorstechendste und zugleich das Charakteristischste und Geeignetste schien, die Natur ihrer Werke und den Geschmack ihres Jahrhunderts kennen zu lehren.

Zweitens wissen wir sehr wohl, daß man zu diesen zwei Groß-Oktavbänden noch mehrere Folianten mit Erklärungen, Untersuchungen, Beweisen, Meinungsstreitigkeiten, belehrenden Noten u. s. w. hinzufügen, daß man uns vieler Weglassungen, Irrthümer über einige Daten und über mehrere andere Punkte des De-

tails beschuldigen könnte, und erklären zum Voraus, daß wir alle Kritik dieser Art uns gefallen lassen. Wir bitten aber zugleich, daß man, in Berücksichtigung dieses Zugeständnisses, den Hauptzweck nicht aus den Augen verlieren möge, den wir uns vorgesetzt; nämlich: durch die Geschichte der Architekten und ihrer vorzüglichsten Denkmale in Kürze den Weg zu bezeichnen, den die Baukunst bei den Neueren, von der Epoche an, welche als die ihrer Widergeburt zu betrachten, bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts eingeschlagen und verfolgt hat, und so nur flüchtig und in einem verkleinerten Rahmen das Gemälde des Geistes und des Geschmacks der vorzüglichsten Baukünstler in dem Zeitraume von sechs bis sieben Jahrhunderten darzustellen.

Vorwort des Uebersetzers.

Die Uebersetzung des von allen Kennern für klassisch erklärten Werkes Quatremère's de Quincy wäre für mich, einen Laien in der Baukunst, ohne Zweifel sehr gewagt gewesen, wenn nicht Herr Oberbaurath Moller mir erlaubt, mich bei allen vorkommenden Beschreibungen von Gebäuden und architektonischen Details an ihn wenden zu dürfen. Indem ich von seiner gütigen Erlaubniß Gebrauch machte, lernte ich bei diesen sehr häufigen Anlässen dieselben nicht nur nach ihren teutschen technischen Benennungen, sondern hauptsächlich auch in ihrer Form und Anwendung durch vorgelegte Zeichnungen, größtentheils der betreffenden Gebäude selbst aus der eigenen Sammlung desselben kennen und gewann dadurch für meine Uebersetzung die nöthige Sicherheit. Das Verdienst der richtigen architektonischen Kunstsprache in derselben, ohne welche die Beschreibung der einzelnen Theile der Gebäude und ihrer Verzierungen nicht wohl verständlich, gebührt demnach lediglich diesem berühmten Architekten, dessen mündlichen Erläuterungen die Uebersetzung vielleicht sogar einen gewissen Vorzug größerer Präcision und

Deutlichkeit vor dem Originale selbst verdankt, in welchem der Verfasser sich öfters auf Kosten der Verständlichkeit, einer ungebührlichen Menge, zum Theil ganz willkührlicher Worte bedient, bei denen er mehr den Klang als den Werth und die Bedeutung derselben berücksichtigt.

Für die viele Zeit und Mühe, welche Herr Oberbaurath Moller diesen Berathungen mit zuvorkommender Gefälligkeit gewidmet, zolle ich demselben hiermit öffentlich meinen verbindlichsten Dank und empfehle nun diese Uebersetzung einer unparteiischen leidenschaftslosen Kritik.

Dr. Friedr. Heldmann.

Verzeichniß

der Architekten und der Kupferstiche

des

ersten Bandes.

Seite

Buschetto 1

Ansicht der Domkirche in Pisa.

Dioti Salvi 11

Taufkapelle in Pisa.

Arnolpho di Lapo 17

Domkirche zu Florenz.

Giotto 27

Glockenthürmchen der Domkirche zu Florenz.

Johann von Pisa 33

Kirchhof (Campo santo) in Pisa.

Bruneleschi 43

Kuppel von Santa Maria del Fiore; — Façade des Palastes Pitti zu Florenz.

Michelozzo 66

Palast Medicis zu Florenz.

Leon-Battista Alberti 75

Kirche des heil. Franziskus von Rimini.

Cronaca (Simone) 93

Palast Strozzi zu Florenz.

Bramante 101

Tempel von San-Pietro in Montorio; — Palast der Kanzlei in Rom.

Seite

Baltassarre Peruzzi 119
Kleiner Palast bei dem Palaste Spada; — Palast Massimi in Rom.

Raffaello Sanzio 135
Palast Pandolfini zu Florenz.

San Micheli 149
Festungsthor; — Pallast Pompeji zu Verona.

San Gallo 171
Palast Farnese in Rom.

Julius Romanus (Pippi) 195
Palast T zu Mantua.

Michel-Angelo Bonaroti 213
Kuppel der St. Peterskirche zu Rom.

Sansovino (Jacopo Tatti) 255
Bibliothek von St. Markus zu Venedig.

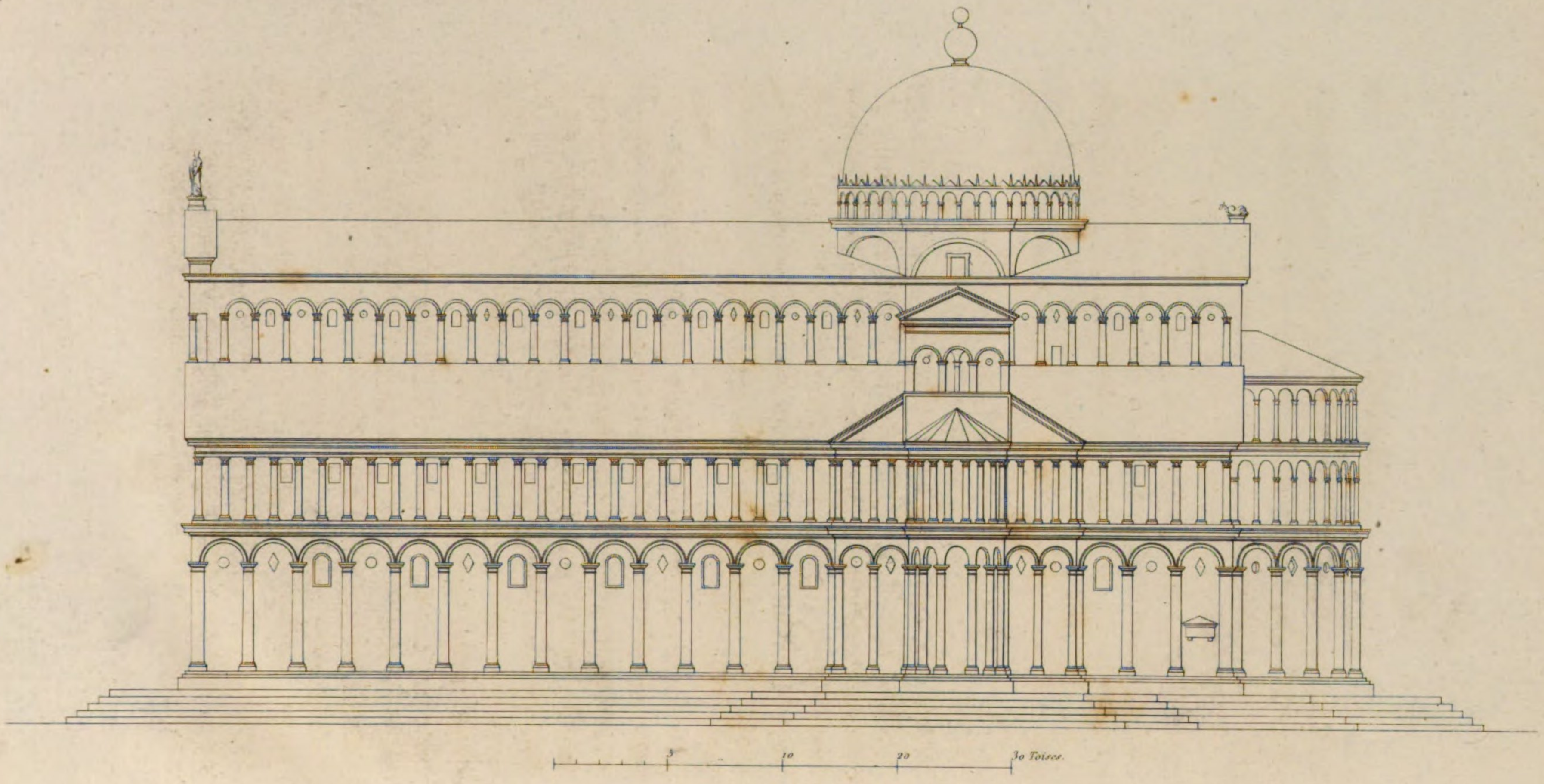
Galeazzo Alessi 275
Kirche zur Mariä-Himmelfahrt in Genua; — Palast Sauli daselbst.

Pirro Ligorio 293
Villa Pia in den Gärten des Vatikans zu Rom.

Giacomo Barozzio (Vignola) 303
Schloß Caprarola bei Rom.

Ammanati 319
Hof des Palastes Pitti; — Dreifaltigkeits-Brücke zu Florenz.

BUSCHETTO.



E. Ollivier sc.

VUE LATÉRALE DE LA CATHÉDRALE DE PISE.

T. 1, p. 1.

Buschetto,

Architekt des eilften Jahrhunderts,

baute im Jahre 1063 die Hauptkirche von Pisa.

Seit dem zehnten Jahrhundert war Pisa durch den Geist seiner Bürger und die Thätigkeit seines Handels und seiner Marine zu einem ziemlich hohen Grade von Macht gelangt. Seine siegreichen Flotten durchkreuzten das ganze mittelländische Meer und trugen seine Waffen nach den Liparischen Inseln, an die Küsten von Afrika und nach Sizilien. Um das Jahr 1063 belagerten die Pisaner Palermo, drangen mit Gewalt in den Hafen und bemächtigten sich, nachdem sie ihre Feinde daraus vertrieben, sechs großer Schiffe mit unermeßlichen Schätzen.

In ihr Vaterland zurückgekehrt, beschlossen sie den Werth dieser reichen Beute zur Errichtung eines Tempels zu verwenden, der ein Denkmal sowohl des Ruhms ihres Landes, als der Erkenntlichkeit gegen den Himmel werden sollte, welcher den Erfolg ihrer Waffen begünstigt.

Es herrschte bisher viel Irrthum und Unwissenheit, sowohl über den Zeitpunkt, wann der Bau der Hauptkirche von Pisa begonnen, als über die Quellen, woraus man die alterthümlichen Materialien, aus welchen sie erbaut ist, entnommen, als endlich auch über das Vaterland des Architekten Buschetto,

der dieselben bei diesem Denkmale, dem Ersten, an welchem man den guten Baugeschmack wieder aufleben sah, so geschickt zu verwenden gewußt.

Dieses Dunkel scheint uns Cicognara in seiner Geschichte der Bildhauerkunst * durch die Anführung aller der Inschriften aufzuhellen, die man an den Mauern des Denkmals selbst lies't und von welchen Vasari Einige nicht gekannt zu haben scheint. Nach einer dieser Inschriften unterliegt es weiter keinem Zweifel, daß der Grund zu diesem Gebäude im Jahre 1063 gelegt worden.

Man hat bisher immer geglaubt und öfters wiederholt, daß die Säulen und alterthümlichen Ueberreste, von welchen die Hauptkirche von Pisa eine so große Menge darbietet, von den Pisanern auf ihren Seereisen gesammelt und aus Griechenland gebracht worden, um ihre Vaterstadt damit zu verschönern. Cicognara aber stimmt mit dieser Meinung nicht überein. ** In der That ist es weit wahrscheinlicher, daß — gleich vielen anderen Städten Italiens — auch Pisa, dessen alte Kirche Santa Reparata überdieß im vierten Jahrhundert auf den Trümmern der Bäder oder des Palastes Adrians erbaut worden, eine große Menge alterthümlicher Säulen von allen Verhältnissen und allen Arten von Marmor besessen, welche die hauptsächlichsten Materialien gebildet, die der Baumeister zu dem neuen Gebäude verwenden sollte. Wir fügen noch hinzu, daß zu jener Epoche Pisa noch im Besitze der Insel Elba war, wo es eine große Anzahl Granitsäulen verfertigen ließ.

Es ist wahrscheinlich, daß die Meinung, jene Materialien seien aus Griechenland gebracht worden, sich auf eine andere gestützt, welche noch bis auf unsere Zeit glauben

---

* Storia della Scultura etc. Venetia 1813—18. 3 Vol. in fol. T. 1. p. 180.

** Am angeführten Orte.

gemacht, der Baumeister der Hauptkirche von Pisa, Buschetto, sei selbst ein Grieche gewesen, geboren auf der kleinen Insel Dulichium, die ehemals zu dem Königreiche des Ulysses gehört.

Allein auch dieß ist ein Irrthum, welcher vermuthlich nur durch die beiden ersten Verse der Inschrift auf dem Grabmale Buschetto's, oder vielmehr durch die Lücken von zwei oder drei Worten, welche die Zeit oder irgend ein Unfall in den beiden ersten Versen der Grabschrift unsichtbar gemacht, veranlaßt worden. So wie sie noch heute zu lesen, lautet sie:

BUSKET ... JACE ... HIC ..... INGENIORUM
DULICHIO .... PREVALUISSE DUCI.

Es ist schwer zu sagen, durch welchen seltsamen Mißverstand das Wort Dulichio, welches als das Erste des zweiten Verses sich natürlich unmittelbar unter dem Namen Buschetto's befindet, die Meinung begründet konnte, daß er von Dulichium sei. Cicognara zeigt, indem er die ganze Inschrift gibt, daß dieses Wort sich blos auf das Wort Duci beziehen könne und ergänzt, gestützt auf die Autorität des Flaminio del Borgo, die Lücken der beiden Verse auf folgende Weise:

BUSKETUS IACET HIC QUI PRINCEPS INGENIORUM
DULICHIO FERTUR PREVALUISSE DUCI.

Er zeigt, daß das Wort Dulichio oft als Synonym oder als Beiname des Ulysses gebraucht wurde. Ueberdieß sind die folgenden Verse blos eine Vergleichung zwischen der Geschicklichkeit des Ulysses und der des Buschetto, zwischen dem verderblichen Kunstgriff des Ersten, die Mauern von Ilium zu zerstören, und der nützlichen Kunst des Zweiten, welcher die der Hauptkirche von Pisa aufgeführt.

Man hat demnach durchaus keinen Grund zu glauben, daß Buschetto ein Grieche gewesen; sein Name selbst läßt

diesen Ursprung nicht vermuthen, und es ist vielmehr wahrscheinlich, daß er, so wie sein Nachfolger Rainaldo, welcher sein Werk vollendet, ein Italiener war.

Es ist schwer, das Talent eines Baumeisters richtig zu würdigen, welcher angewiesen ist, Materialien zu verwenden, denen er seinen Plan unterordnen muß, die ihm aber gleichwohl z. B. in ganz vollendeten Säulen von schönem Verhältnisse, einen schätzbaren Typus liefern, nach welchem er die übrigen Partien seiner Architektur nur harmonisch zusammen zu ordnen braucht. Immer scheint es uns indessen, daß Buschetto aus seinen Materialien einen größern und schönern Vortheil zu ziehen gewußt, als die Erbauer der St. Markuskirche von Venedig aus ähnlichen Mitteln gezogen. Der Styl der Letzteren verräth den Geschmack der Byzantinischen Baukunst; Buschetto aber adoptirte sehr glücklich die Form und Anordnung der ersten christlichen Basiliken, die, eine Nachahmung jener der Alten, der Anwendung der vielen Säulen, von welchen dieses Gebäude eine so erstaunliche Sammlung darstellt, unter allen am günstigsten waren.

Nach Cicognara zählt man deren, sowohl im Aeußern als im Innern nicht weniger als vierhundert und fünfzig. Zweihundert und acht derselben sind zur Verzierung des Innern verwendet. Sie sind nicht Alle von gleichem Verhältnisse noch von gleichem Werthe und die Wenigsten gehören dem Alterthum an. Die kostbarsten und merkwürdigsten in der letzten Beziehung sind die Säulen der Schiffe.

Das große Schiff hat deren seiner Länge nach vier und zwanzig von korinthischer Ordnung, zwölf auf jeder Seite, deren Höhe ungefähr 17 Ellen (30 Fuß 2 Zoll) beträgt. Die Säulen der vier Seitenschiffe sind nur 13 Ellen (23 F. 1 Z.) hoch. Die Seitengänge sind gewölbt, das große Schiff aber hat eine hölzerne Decke, dessen Felder große vergoldete Cassetten (viertiefte Felder) sind.

Da der Plan der Kirche ein lateinisches Kreuz bildet, so haben die Schiffe der Arme des Kreuzes die nämliche Anordnung der Säulen.

Diese Säulen sind nicht durch ein Gesims, sondern wie zur Zeit des Verfalls der römischen Baukunst üblich, durch Schwibbogen mit einander verbunden, über welche sich eine zweite Reihe Säulenlauben erhebt, deren Säulen kleiner und zahlreicher sind, als die unteren. Sie bilden eine rings um die Kirche laufende Gallerie, worin wir ebenfalls wieder eine Uebereinstimmung mit den alten Basiliken finden. Diese Gallerien, früher vermuthlich für das weibliche Geschlecht bestimmt, welches nach dem Ritus der ersten Kirche von dem männlichen getrennt seyn mußte, gewähren in architektonischer Hinsicht den großen Vortheil, daß sie die Höhe und Nacktheit der Mauer unterbrechen, die sich sonst ohne diese Abwechslung, wie in der St. Paulskirche zu Rom, kahl bis zur Decke erhoben haben würde. Außer der Mannigfaltigkeit, die sie dem Ganzen verleihen, erlauben endlich diese Gallerien auch noch dem Auge, den ganzen innern Raum der Kirche desto freier übersehen zu können.

Die größte Länge des Tempels von der Schwelle der großen Eingangspforte bis zur Mauer des Chors beträgt einhundert fünf und sechzig Florentiner-Ellen (292 F. 2 Z.), die ganze Breite der fünf Schiffe: Fünf und fünfzig Ellen (97 F. 9 Z.); die Breite des mittlern Schiffs: zwei und zwanzig Ellen (39 F. 1 Z.), seine Höhe: sieben und fünfzig Ellen (101 F. 4 Z.). Die Länge des Quer-Schiffes ist einhundert drei und zwanzig Ellen (218 F. 8. Z.), seine Breite mit den beiden Seitengängen neun und zwanzig Ellen (51 F. 6 Z.) und die Breite des mittlern (Quer-) Schiffs nur 13 Ellen (23 F. 1. Z.)

Das ganze Aeußere des Denkmals stimmt in seiner Anordnung genau mit der im Innern überein. Zwei Reihen

Wandsäulen wiederholen die beiden Reihen des großen Schiffs und erheben sich bis zu dem Dache der Seitengänge. Die untere ist mit Schwibbögen gekrönt, die obere trägt das Gesims, welches ununterbrochen um das ganze Denkmal läuft. Eine Reihe kleinerer, ebenfalls Wandsäulen mit Schwibbögen erhebt sich über das Dach der Seitengänge und trägt das des Schiffes.

Die nämliche Anordnung wurde von Rainaldo, dem Mitarbeiter und Nachfolger Buschetto's, der dieses große Unternehmen vollendete, auch an der Giebelseite oder dem Portale befolgt. Er ordnete die Verzierung der Vorderseite der, der Seiten-Partien unter, indem er sich genau nach den beiden, der Höhe nach, ungleichen Massen des mittlern Schiffes und der beiden Nebenschiffe richtete. Die Vorderseite fand sich demnach in zwei Theile getheilt. Der untere besteht ebenfalls aus Wandsäulen mit Schwibbögen, über welche zwei Reihen kleinerer Wandsäulen bis zum Dachgiebel der Seitengänge emporsteigen. Der obere Theil ist derjenige, welcher in dergleichen Art von Anordnung um den Aufriß des Hauptschiffs läuft und sich mit immer kleiner werdenden Säulen in einen Giebel endigt, der sich bis zum Dachgiebel des Hauptschiffs erhebt.

Nahe an der großen Eingangspforte liest man zu Ehren Reinaldos nachstehende gleichzeitige Inschrift:

HOC OPUS EXIMIUM, TAM MIRUM, TAM PRETIOSUM:
RAINALDUS PRUDENS OPERATOR ET IPSE MAGISTER
CONSTITUIT MIRE, SOLERTER ET INGENIOSE.

Wir haben noch nicht von der Kuppel gesprochen, welche die Hauptkirche von Pisa krönt. Jetzt besonders, nachdem die neuere Baukunst so große Werke dieser Art geschaffen, muß man gestehen, daß sie weder als ein großes Meisterstück der Construction noch als ein merkwürdiges Muster der Erfindung und Verzierung zu betrachten. Wir erwähnen ihrer hier nur als

eines Nebengegenstandes, der an sich selbst wenig interessant ist, es aber in Hinsicht auf die Geschichte der Baukunst wird, da diese Kuppel der erste Versuch dieser Art von Gebäuden in Europa war. Vor diesem Baudenkmale hatte man bei den neueren Völkern weder eine Vorstellung noch ein Beispiel von einem Dom, d. h. von einem sphärischen Gewölbe oben auf einer Trommel, das von außen eine Masse bildet, welche die vier Arme eines Kreuzes vereinigt. Man kann demnach mit Grund annehmen, daß Buschetto der erste Urheber der auf dem Firste der Tempel angebrachten Kuppeln gewesen.

Eine in dem Tempel von Pisa aufbewahrte Inschrift gibt uns zu erkennen, daß er große Talente in der Mechanik besessen. Es scheint, daß er irgend eine jener sinnreichen Maschinen erfunden und in Anwendung gebracht, die, indem sie die Mühe und die Anstrengungen ersparen, die Kraft verstärken und vervielfältigen, die schwersten Massen in Bewegung zu setzen oder aufzuheben. Zehn junge Mädchen hoben durch das von ihm erfundene Mittel Lasten auf, welche tausend Ochsen kaum würden vom Platze bewegt und ein Floß kaum übers Meer transportirt haben.

QUOD VIX MILLE BOUM POSSENT IUGA IUNCTA MOVERE
ET QUOD VIX POTUIT PER MARE FERRE RATIS
BUSKETI NISU QUOD ERAT MIRABILE VISU
DENA PUELLARUM TURBA LEVABAT ONUS.

Obgleich diese Inschrift in Versen ist, dürfte man sie doch kaum jenes Fehlers der Uebertreibung beschuldigen können, zu welchem sich die freie Einbildungskraft eines Dichters so leicht hinreissen läßt. Damals wurden alle Inschriften in Versen und zwar unter Aufsicht der Civil-Behörde geschrieben, um in den öffentlichen Gebäuden angebracht zu werden. Diese hier befand sich in dem Baudenkmale von Pisa selbst und hatte zum Zwecke, die Geschicklichkeit des Architekten Buschetto durch Erzählung einer Thatsache zu preisen, die allen seinen

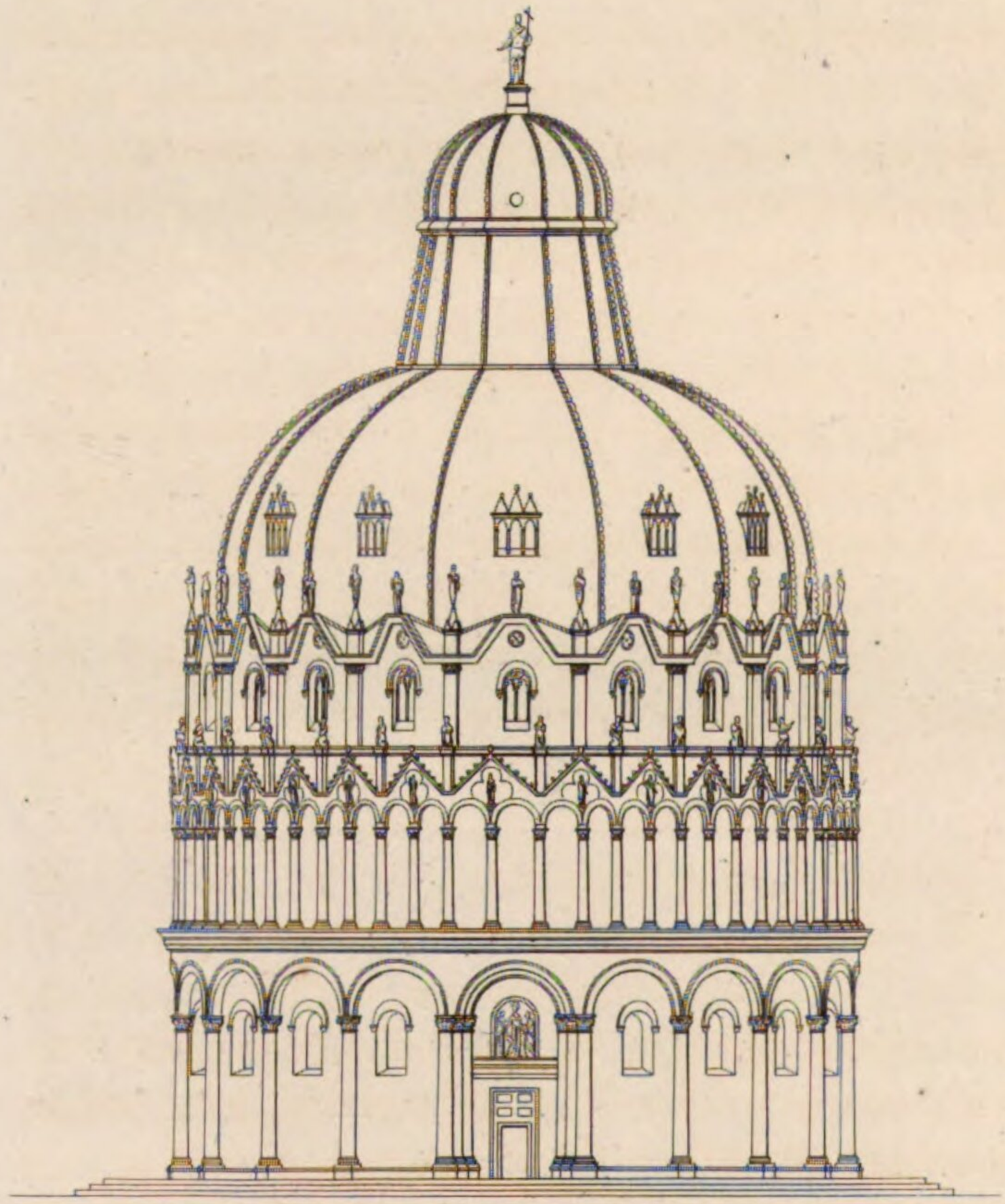
Zeitgenossen bekannt seyn mußte. Und welches war die Thatsache? daß zehn junge Mädchen Lasten von einem bedeutenden Gewichte aufgehoben, (welches nur mittelst einer Maschine geschehen konnte.) Der Erfinder dieses mechanischen Mittels war demnach Buschetto. Die zahlreichen Säulen aus einem Stück, welche die Schiffe der Kathedralkirche zu Pisa zieren, mußten in der That zu ihrer Herbeischaffung und Aufrichtung sehr mächtige Mittel erfordern, deren man seit dem Untergange des römischen Reichs nicht mehr bedurfte und folgleich auch keine Vorstellung mehr von ihnen hatte. Derjenige, welcher dieselben, oder andere ähnliche wieder erfand, mußte daher nothwendig die Bewunderung seiner Zeit erregen.

Das Denkmal Buschetto's mußte einen merklichen Anstoß zur Wiederbelebung der Künste und insbesondere der Baukunst geben. Es gab ihn wirklich und zugleich durch das große Muster, welches es darstellte, die erste Veranlassung zur Wiederherstellung des guten Geschmacks. Dieß erkennt auch Vasari an, indem er von ihm sagt: „Fu rarissimo Buschetto, che diede principio al meglioramento degli arti del disegno in Toscana, e fu gran cosa metter mano a un corpo di chiesa, cosi fatto di cinque navate, e quasi tutto di marmo dentro e fuori“. (Buschetto war ein sehr seltener Mann, welcher den ersten Anstoß zur Verbesserung der zeichnenden Künste in Toskana und zur Aufführung einer Kirche von fünf Schiffen gab, die von außen und innen fast ganz von Marmor war.)

In der That veranlaßte dieß Gebäude in kurzer Zeit eine große Anzahl Anderer, und alle Städte Toskanas stritten sich bald um die Ehre, bei den Baudenkmälern, die sie dort um die Wette aufführten, einander an Pracht und Größe zu übertreffen. Um jene Zeit beiläufig entstanden die Taufkapelle und das Campo santo von Pisa, die Kirchen von Orvietto, von Sienna u. m. a.

Aber eine der größten Wohlthaten des Baudenkmals von Pisa war, die Säulenordnungen der griechischen Architektur wieder zu Ehren, eine Menge unter den Ueberresten oder Trümmern römischer Gebäude vorher verkannter Bruchstücke alterthümlicher Bildhauerkunst wieder ans Licht gebracht und gewissermaßen in der Sammlung dieser kostbaren Ueberreste eine Art von Schule vorbereitet zu haben, wo die Wiederhersteller des guten Geschmacks, sowohl in der Bau- als Bildhauerkunst Lehren und Muster fanden.

DIOTI SALVI.



E. Ollivier sc. BAPTISTÈRE DE PISE. *T. I, p. II.*

Dioti Salvi,

Architekt des zwölften Jahrhunderts,

baute im Jahre 1512 die Taufkapelle von Pisa.

Unter den Namen der großen Künstler, denen die gute Baukunst ihre Wiederherstellung verdankt, verdient der des Dioti Salvi unstreitig einen der ersten Plätze. Wir wissen nicht, ob dieß der Name seiner Familie war, oder ob er ihm nach dem Gebrauche der damaligen Zeit wegen irgend eines persönlichen Umstandes nur beigelegt wurde. Da die Geschichte seiner gar nicht erwähnt, so wäre sein Name (den auch Vasari übergangen) wahrscheinlich in gänzliche Vergessenheit gerathen, wenn die Mauern des Denkmals, welches er aufgeführt, uns denselben nicht in nachstehender Inschrift aufbehalten:

DIOTI SALVI MAGISTER HUIUS OPERIS.

Zwei andere Inschriften auf dem ersten Pfeiler zur Rechten beim Eingange in die Taufkapelle verkündigen, daß sie im Jahre 1153 Pisanischen Styls gegründet worden.

Schon haben indessen einige neueren Geschichtschreiber der Vergessenheit ihrer Vorgänger nachzuhelfen begonnen. Tiraboschi erwähnt des Dioti Salvi ausdrücklich, den er für einen Italiener und zwar für einen gebornen Pisaner hält. Sein Name erlaubt übrigens nicht, ihn für einen Ausländer zu halten.

Der Verfasser der Siennesischen Briefe sagt, daß er aus Sienna stamme; er gesteht indessen, daß dieß seinerseits nur eine Vermuthung sei.

Endlich machte sich's Allessandro Morrona in seiner Pisa illustrata zur Pflicht, das Andenken und den Namen Dioti Salvi's zu verdienten Ehren zu bringen. Aus diesem Schriftsteller besonders entlehnen wir die nähere Beschreibung des Baudenkmals, auf welches sich seit sechs Jahrhunderten der Ruhm unseres Baumeisters gründet.

Pisa hatte schon im eilften Jahrhundert durch die Kunstgeschicklichkeit Buschetto's die prächtige Basilika sich erheben sehen, die noch jetzt seine schönste Zierde ist, und welche das Meiste dazu beigetragen, in ganz Italien den Ehrgeiz nach großen Baudenkmalen und den Geschmack an alterthümlicher Architektur wieder aufzuwecken. Diesem viereckigen Tempel gegenüber, erhielt Dioti Salvi den Auftrag, einen Andern, unter dem Namen einer Taufkapelle, von zirkelrunder Form und in Gestalt einer Kuppel zu errichten, der sich auf einem Untersatze von drei Stufen erhebt, welche rings herumlaufen und oben dem Gebäude noch einen Vorplatz von sechshundert vierzehn Palmen (ungefähr 458 franz. Fuß) im Umkreis gewähren.

Das Aeußere zieren zwei Reihen Wandsäulen von korinthischer Ordnung. Die untere Reihe trägt volle Bogen, gekrönt mit einem Gesimse, auf welchem sich eine Reihe weit zahlreicherer Säulen als die unteren erhebt. In der That trägt das Gewölbe eines jeden Schwibbogens der untern Reihe, zwei Säulen der obern, welche ebenfalls kleine Bögen tragen, über welchen man kleine dreieckige Giebel bemerkt, zwischen denen sich kleine Bildsäulen befinden. Hierauf umgibt ein neues Mauerband den Umfang des Gebäudes. Der Theil oberhalb desselben, welcher die Trommel der Kuppel zu seyn scheint, ist mit Fenstern durchbrochen, welche eine Art von Krone bilden, deren Verzierung dem nämlichen Geschmacke entspricht. Die Curve der Kuppel ist der Länge nach durch zwölf Rippen oder gezahnte Bänder getheilt, die sich oben in einer Krone vereinigen, deren Ende eine kleine Kuppel bildet,

über welche sich die Bildsäule des heil. Johannes des Täufers erhebt. Zwischen den Rippen des Doms sind in seiner Wölbung ebenfalls kleine Fenster angebracht.

Die ganze äußere Verzierung verräth, wie man sieht, einen Geschmack an Kleinigkeiten, oder an jenem Spitzenwerk, dessen Mannigfaltigkeit keine Beschreibung gestattet, das aber den Charakter des Styls bildet, den man den gothischen nennt. Indessen muß man gestehen, daß Dioti Salvi, indem er seinem Jahrhundert diesen Tribut gezollt, sich gleichwohl sehr weit von der Uebertreibung entfernt zu halten gewußt, so daß im Vergleiche gegen die gothischen Gebäude des Nordens dieses Baudenkmal ein Muster der Klugheit und der Mäßigung ist.

Im Innern seiner Rotunde huldigte er jenem schlechten Geschmacke noch weniger. Man geht durch eine schöne Pforte ein, welche Bonanno ehemals in Erz gegossen, oder vielmehr, man steigt durch dieselbe in die Kapelle hinab, in welcher drei Reihen freistehender Stufen zirkelförmig herumlaufen. Diese Stufen bildeten eine Art von Amphitheater, welches den Zuschauern den Anblick der feierlichen Handlung erleichterte, die im Mittelpunkte der Taufkapelle vorging, wo sich eine große achteckige, auf jeder Seite mit ausgehauenen Rosetten gezierte Kufe von Marmor befindet. Sie ruht auf drei Stufen und unterscheidet sich von den Rotunden der anderen Taufkapellen dadurch, daß ihr Inneres in fünf Vertiefungen abgetheilt, deren größte die Mittlere ist, in welche sich vermuthlich der Priester gestellt, um in den dieselbe umgebenden und mit Wasser gefüllten Abtheilungen die Kinder zu taufen, welche darin eingetaucht wurden.

Auf den Stufen, welche innen um das Denkmal herumlaufen, erheben sich acht Säulen und vier Pfeiler, welche die inneren Bögen tragen. Auf diesen Bögen ruht, der äußern Anordnung entsprechend, eine zweite Reihe und unterstützt die Kuppel, deren innere Curve, ganz verschieden von der äußern, sich in

Form einer Birne zu verlängern scheint. Dioti Salvi bedurfte ebenfalls vieler Kunstkenntniß, und stand in der Anordnung der großen Menge von Säulen, die er unterzubringen hatte, nicht hinter Buschetto zurück. Der Architekt verfertigt gewöhnlich seine Säulen so, wie sie seinem Plane entsprechen. Hier aber mußte er denselben allen Formen und allen Verhältnissen der Materialien unterordnen, die sich ihm darboten und welche größtentheils schon bei alterthümlichen Denkmalen angewendet gewesen. In der That sieht man hier Säulen aus den Trümmern römischer Gebäude neben anderen aus den Steinbrüchen der Inseln Elba und Sardinien. Die Schwierigkeit, in gewissen Fällen sich eine hinreichende Anzahl einander gleicher Säulen zu verschaffen, nöthigte den Baumeister, den Mangel durch andere Hülfsmittel zu ersetzen. So sahen wir z. B. daß Dioti Salvi gezwungen war, den acht großen Säulen, welche im Innern der Taufkapelle die untere Säulenlaube bilden, vier viereckige Pfeiler von gleicher Dimension beizufügen. Von den hier eben erwähnten acht Säulen sind die beiden am Eingang befindlichen, welche weit stärker als die übrigen, von sehr schönem orientalischen Granit, während die Anderen, nach dem Zeugniß der Jahrbücher von Pisa, von Granit aus den benachbarten Inseln sind.

Die Taufkapelle von Pisa bildet gewißermaßen ein Museum von Bruchstücken und Verzierungen, welche dem Meissel der Alten entsprungen. Man findet hier eine Sammlung sehr verschiedener Kapitäler, geziert mit den Emblemen heidnischer Gottheiten. Die neuere Bildhauerkunst hat bereits Nachahmungen davon versucht, welche seitdem die Kritik irre geführt; und man hat die Bemerkung gemacht, daß in den beiden folgenden Jahrhunderten die Kunst, das Blätterwerk der Kapitäler auszuhauen, weit hinter der Geschicklichkeit der Bildhauer des zwölften Jahrhunderts zurückgeblieben, die an dem Baudenkmale Dioti Salvi's gearbeitet.

Als etwas Außerordentliches verdient auch die Schnelligkeit erwähnt zu werden, mit welcher vom Anfang an der Bau der Taufkapelle betrieben worden. Die Chroniken jener Zeit, welche von allen nachkommenden Behörden bestätigt wurden, bezeugen einstimmig, daß die mehrerwähnten acht Säulen und vier Pfeiler im Innern mit den sie untereinander verbindenden Bögen in Zeit von vierzehn Tagen aufgerichtet worden.

Indessen erzählt uns die Geschichte von Pisa, daß der erste und zweite äußere Gürtel kaum vollendet gewesen, als aus Mangel an Geld das Werk eingestellt und suspendirt werden mußte. Aber der Eifer der Pisaner ließ sie bald neue Hülfsmittel finden. Ein freiwilliger Beitrag von einem Heller oder einem Gold-Sou von jeder Familie, verschaffte bald die nöthige Summe, das Unternehmen zu vollenden.

Wir beschließen die Details über dieß interessante Gebäude durch Mittheilung der nachstehenden Maaße, welche eine Vorstellung von seiner Wichtigkeit geben.

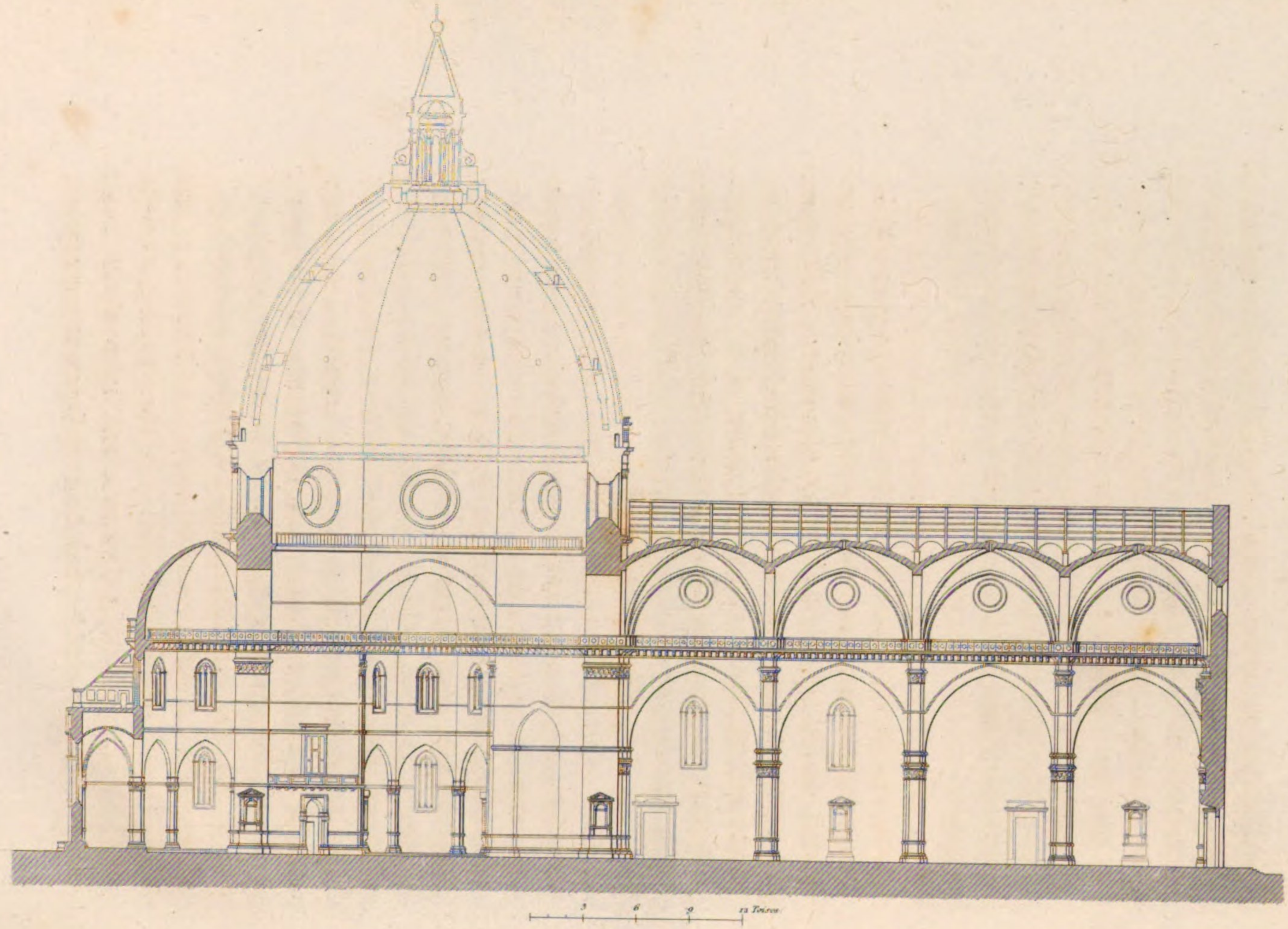
Der Durchmesser der Rotunde von außen beträgt	62 Ellen.
der äußere Umfang	194 —
ihre Höhe	94 —
der innere Durchmesser	52 —
der innere Umfang	157 —

Die Taufkapelle von Pisa und die von Florenz bieten in der Geschichte der Baukunst zwei Werke dar, die durch einen Zeitraum von sechs Jahrhunderten von einander getrennt (denn die zweite soll im sechsten Jahrhundert erbaut worden seyn), ganz geeignet sind, den Geschmack ihrer Zeit kennen zu lehren.

Die Taufkapelle von Florenz wurde mit Unrecht für einen dem Mars gewidmeten heidnischen Tempel gehalten. Man darf nur die Construction und die Materialien untersuchen, um sich zu überzeugen, daß dieß eines von jenen Gebäuden war, die zur Zeit des Verfalls des Heidenthums aufgeführt worden,

als das Christenthum die heidnischen Götter gestürzt. Damals boten eine Menge alterthümlicher Ruinen den Bauleuten völlig behauene Steine, Trümmer von Kapitälern und Säulen dar, welche die Architekten ihren neuen Bauplanen anpaßten. Dieß ist bei der Taufkapelle von Florenz der Fall, wo man eine Menge einander ganz fremder Bruchstücke und sogar noch einen Stein mit einer sehr schönen Inschrift zu Ehren des Aurelius Verus bemerkt. Indessen zeugt der ganze Plan von Uebertragung des alterthümlichen Styls, welcher sich in der Einfachheit des Aufrisses, in der ganzen Anordnung und selbst in dem Dache dieses Denkmals wiederfindet.

Etwas Aehnliches fand, wenn man will, bei der Taufkapelle von Pisa Statt, bei deren Erbauung allerdings auch sehr viele alterthümliche Säulen angewendet wurden. Aber diese Bauart, der Plan, die Anordnung, der Styl der Verzierungen: Alles gehört hier Dioti Salvi an. Wenn es bloß der Kunst eines Werkmeisters bedurfte, um die Taufkapelle von Florenz aufzuführen, so forderte hingegen die von Pisa das Talent des Architekten. Constructionsart, Styl des Aufrisses, Geschmack der Verzierung: Alles trägt hier einen originellen Charakter. Dieß will indessen keineswegs sagen, daß hier Alles besser sei. Im Gegentheile hat das Baudenkmal von Florenz mehr als ein Verdienst, welches das von Pisa, zu einer Zeit aufgeführt, wo die Kunst sich von dem Einflusse des gothischen Geschmacks noch nicht los gemacht, nicht haben konnte. Mit zwei Worten: die Taufkapelle von Florenz ist eine Erinnerung an den guten Geschmack, welcher bereits verloren, die von Pisa hingegen die Vorläuferin der guten Architektur, die eben wieder im Entstehen war.



E. Ollivier sc.

VUE INTÉRIEURE DE LA CATHÉDRALE DE FLORENCE.

T. I, p. 19.

Arnolpho di Lapo,

Baumeister der Hauptkirche zu Florenz,

geboren 1232, gestorben 1300.

Sohn von Jacobo di Lapo, einer der besten Architekten seiner Zeit, verband Arnolpho mit der Erbschaft seiner Talente zugleich das Verdienst, dieselbe zu vermehren. Man kann ihm unter denjenigen, welche die Wiederherstellung des guten Geschmacks in der Baukunst vorbereitet und beschleunigt, unstreitig den ersten Rang anweisen. Ein Zögling Cimabue's, der ihn Zeichnen lehrte, leistete er der Baukunst den nämlichen Dienst, den dieser der Malerei geleistet.

Eine seiner ersten Arbeiten war die äußerste Ringmauer von Florenz, die er im Jahre 1284 vollendet. Er verfertigte auch die Zeichnungen zu den Plätzen Orsanmichele, welcher von Ziegelsteinen aufgeführt, und mit Pilastern und Säulenlauben geziert, und dei Priori, den er i. J. 1285 erbaut.

Unter anderen Arbeiten, welche ihm Florenz verdankt, und die ihm das Bürgerrecht dieser Stadt erwarben, verdienen auch die an der Taufkapelle genannt zu werden. Dieses alterthümliche Gebäude, welches aus dem sechsten Jahrhundert stammt und aus lauter Materialien der alterthümlichen Architektur erbaut ist, war von außen durch eine große Anzahl von Grab-Urnen, Inkrustationen, Grabschriften und Gegenständen aller Art entstellt, die auf Gerathewohl an demselben angebracht waren. Arnolpho ließ diese Außendinge wegnehmen,

denen ein anderer Platz angewiesen wurde und schritt zur Verkleidung des Gebäudes mit schwarzem Marmor von Prato, welche noch heute alle Seiten dieses achteckigen Denkmals ziert.

Arnolpho hatte die Ehre, fast zu gleicher Zeit die beiden größten Kirchen von Florenz aufzuführen.

Gegen 1294 erbaute er die ungeheuere Kirche zum heiligen Kreuze, welche seitdem nach dem Plane Georg Vasari's restaurirt worden ist. Sie hat zweihundert und vierzig Ellen in der Länge und siebenzig in der Breite. Das Eigenthümliche dieser Kirche besteht in einer gewissen Einfachheit in der Anordnung, welche noch nicht die des guten Baugeschmacks ist, aber bereits eine Abweichung von dem Verfahren und den Fußstapfen des gothischen verkündigt. In den Verzierungen herrscht eine Mäßigkeit, die an Dürftigkeit gränzt, die aber, indem sie über die vermeintliche Schönheit der kleinlichen Ueberflüßigkeiten eines eigensinnigen Styls allen Irrthum benimmt, die Architektur zum Prinzip der Einfachheit und folglich der Größe zurückführen mußte.

Arnolpho hatte sich einen solchen Ruf erworben, daß nichts Großes oder Wichtiges unternommen worden, ohne daß man seine Talente oder seine Rathschläge in Anspruch genommen. Nachdem er den äußersten Umkreis der Mauern vollendet, unternahm er den kolossalen Bau des Palazzo dei Signori, jetzt Palazzo vecchio genannt. Damals war es Sitte und Geschmack, die Paläste festungsartig zu bauen. Arnolpho fand diesen Geschmack herrschend und die Werke, die sein Vater vor ihm ausgeführt, dienten ihm hierin zum Muster. Dieser Geschmack hat sich seitdem in einem Lande fortgepflanzt, wo die Art der Steinbrüche und die Größe der Steine denselben naturalisirt zu haben scheinen. Einige politische Umstände jener Zeit erlaubten damals dem Arnolpho nicht, dieses ungeheure Denkmal nach einem völlig regelmäßigen Plane aufzuführen. Die verschiedenen und zahlreichen

Veränderungen, welche dieses große Gebäude im Verlauf der Zeiten erlitten, sind von der Art, daß es jetzt schwer seyn würde, besonders im Innern desselben irgend eine zuverläßige Spur von dem Werke Arnolpho's zu unterscheiden. Was von ihm übrig geblieben und die nachherigen Veränderungen weder dem Auge zu entziehen noch nur zu entstellen vermocht, ist jene energische Einfachheit, jene Art von Roheit, Größe und Kraft, deren imposanter Typus, wenn man so sagen darf, der herrschende Ton der Florentinischen Baukunst geworden. Der Palazzo vecchio scheint demnach in Mitte der neueren großen Massen, aus welchen diese Stadt besteht, nur übrig geblieben zu seyn, um sie noch zu beherrschen, zugleich aber auch als eine Ueberlieferung der alterthümlichen Bauart und des riesenhaften Baugeschmacks der Hetruszier.

Aber das Gebäude, welches den Namen Arnolpho's verewigt, ist die berühmte Kathedrale von Florenz, bekannt unter dem Namen der Kirche der Santa Maria del Fiore. Sie ist eine der größten neueren Kirchen und zwingt uns, so wie sie ist, in ihrem Erbauer ein Genie zu erkennen, das seinem Jahrhundert vorausgeeilt.

Die Florentiner, erzählt Johann Villani, hatten beschlossen, in ihrer Stadt einen Tempel zu bauen, der ein Meisterstück des menschlichen Kunstfleißes, an Größe und Pracht alle früheren Gebäude übertreffen sollte. Sie vertrauten den Bau desselben Arnolpho an. Dieser entwarf den umfassendsten Plan, der je erfunden worden *, bildete ein Modell nach

---

* Indem wir diese Meinung Villanis anführen, geziemt es sich zu bemerken, daß dieser Schriftsteller nur von dem sprechen gehört, was bis dahin in Italien, nicht aber was in anderen Ländern geschehen, wo von er wahrscheinlich wenig Kenntniß gehabt. Was uns betrifft, so stimmen wir zwar ebenfalls jener Meinung bei, ohne jedoch die Möglichkeit in Abrede zu stellen, beweisen zu können, daß vor dem Zeitalter Arnolpho's irgend eine eben so

demselben und führte ihn unverzüglich aus. Trotz der Hindernisse, welche mehrere kleine Kirchen verursachten, die man vor der Hand noch auf dem Platze stehen ließ, dessen Gebiet der neue Bauplan umfaßte, gelang es ihm dennoch, die Ausgrabung des Grundes zu Legung der Fundamente auf das vollkommenste zu bewirken.

Die Fundamente wurden mit sehr großen Steinen, vermischt mit Bruchsteinen und Kalkmörtel gelegt, welches eine so feste Masse bildete, daß das Gebäude nie eine Erschütterung erfuhr und Brunelleschi mehr als hundert Jahre später jene unermeßliche Kuppel mit soliden Materialien darüber aufführen konnte, die stets für ein Meisterstück von Bauart gelten wird. Nach Vasari wurde der erste Grundstein zu diesem Denkmal von dem Cardinal-Legaten mit der größten Feierlichkeit auf Weihnachten d. J. 1298 gelegt. Baldinucci aber behauptet nach mehreren Anderen, daß dieß im Jahre 1295 oder sogar schon 1294 Statt gefunden. Da bei dem Tode Arnolpho's im Jahre 1300 das Gebäude schon sehr weit vorgerückt, so dürfte der von 1300 am weitesten entfernte Zeitpunct wohl der wahrscheinlichste seyn. Indessen könnten beide Meinungen miteinander in Uebereinstimmung gebracht werden, wenn man annehmen wollte, daß, wie seither öfters geschehen, die feierliche erste Grundsteinlegung erst nach der Ausmauerung der Fundamente Statt gefunden.

Da man, sagt Vasari, die Kosten voraussah, die ein solches Unternehmen verursachen werde, so erhob man von allen aus der Stadt gehenden Waaren, eine Abgabe von

---

große oder so gar noch größere gothische Kirche gebaut, oder zu bauen angefangen worden. Da wir indessen alle gothischen Architekten und Kirchen aus unserer Geschichte ausschließen, so glauben wir, daß das Baudenkmal, Arnolpho's, welches dem gothischen Geschmacke fast gänzlich fremd geblieben, das größte von Allen sei, die außer dem Charakter dieses Geschmacks bis dahin aufgeführt worden.

vier Hellern vom Pfund und nebst dem noch eine jährliche Auflage von zwei Gold-Sous auf den Kopf. Uebrigens verliehen der Pabst und der Cardinal-Legat allen denjenigen große Abläſſe, welche von ihren Almoſen zu dem Bau des heiligen Ortes beiſteuern würden.

Arnolpho lebte nicht lange genug, um denſelben zu vollenden. Indeſſen hatte er dennoch die Mauern bereits hoch genug aufgeführt, um einen großen Theil der äußern Marmorverkleidung machen zu können. Er ſchloß drei der Haupt-Bögen, auf welchen die Kuppel ruht, und erwarb ſich ein ſolches Verdienſt, daß ſein Name in den Verſen gefeiert wurde, die einen Theil der in der Kirche ſelbſt in Stein gegrabenen Inſchrift bilden, die noch heute zu leſen, und worin geſagt wird, daß der erſte Grundſtein zu dieſem Gebäude im Jahre 1398 gelegt worden *.

Der Plan der Kirche Santa Maria del Fiore bildet ein lateiniſches Kreuz. Ihre Länge beträgt 457 Fuß 4 Zoll, ihre Breite im Kreuz 313 Fuß 6 Zoll. Das Schiff mit Inbegriff der Seitengänge iſt 119 Fuß 10 Zoll breit, das mittlere Schiff 143 Fuß 6 Zoll hoch; die Seitengänge haben 90 Fuß 8 Zoll in der Höhe. Die Mitte des Kreuzes bildet ein regelmäßiges Achteck, deſſen Durchmeſſer innerhalb der entgegenſetzten Seiten 128 Fuß 4 Zoll beträgt.

Die allgemeine Anordnung beſteht in Bögen, deren Stützen, eine Art Pfeiler, aus vier an einander gelehnten Pilaſtern gebildet und mit Kapitälern mit Blätterwerk gekrönt ſind.

---

* Annis millenis centum bis otto nogenis
Venit legatus Roma bonitate dotatus,
Qui lapidem fixit fundo, simul et benedixit,
Praesule Francisco gestante pontificatum
Istud ab Arnolpho templum fuit edificatum
Hoc opus insigne decorans Florentia digne
Regine coeli construxit mente fideli,
Quam tu virgo pia, semper defende Maria.

Der Fuß der Bögen ruht auf den vorspringenden Pilastern. Diese Bögen sind nicht völlig zirkelförmig; der sehr stumpfe Winkel, welcher den höchsten Punct derselben bildet, hat noch etwas Gothisches. Ueber den Pilastern des Schiffs erhebt sich eine zweite Reihe ähnlicher Pilaster, welche das Gesims trägt, das den um das ganze Gebäude herum und über die Seitengänge laufenden Gallerien zur Unterstützung dient.

Die Höhe und Weite der Bögen und die Leichtigkeit ihrer Stützen bewirken eine solche Täuschung, daß, da der leere Raum größer, als der besetzte, das Schiff dadurch einen Anschein von Unermeßlichkeit erhält, den man nicht in Gebäuden findet, deren Raumverhältnisse weit bedeutender sind. Diese Wirkung zeigt sich indessen nur in dem mittlern Schiff des Eingangs und in den beiden Nebenseiten (von der Kuppel ist hier nicht die Rede). Der obere entferntere Theil, welcher das Chor und die beiden Arme des Kreuzes begreift, theilt indessen keineswegs dieses System der Leichtigkeit. Der geringe Raum dieser Theile im Vergleiche gegen den des Schiffs und die Nothwendigkeit, Stütz- oder Widerstandspuncte für die projectirte Kuppel vorzubereiten, bewogen den Architekten, die Leichtigkeit seiner Pfeiler gegen Massen zu vertauschen, welche eben dieses Contrastes wegen nur um so schwerfälliger erscheinen. Indessen sollte der von Arnolpho vorgeschlagene Dom bei Weitem nicht den Umfang der Kuppel erhalten, welche später Brunelleschi aufgeführt. Man glaubt, daß Arnolpho den Gipfel seines mittlern Gewölbes nicht höher als bis zum Dache des ganzen Gebäudes führen wollte.

Das Denkmal Arnolpho's, welches, wie sein Datum beweist, der wahrhaften Wiederherstellung der Künste voran ging, verräth bereits, ohne noch ganz dem Geschmacke der guten Baukunst zu huldigen, wenig mehr von jenem der gothischen Bauart, deren Geschmack in den ersten Werken dieses Architek-

ten auf eine merklichere Weise vorherrschte. Es bildet zwischen beiden den Uebergang, und gewährt bei seinem Anblicke ein gewisses besonderes Interesse, das durchaus kein Anderes einzuflößen vermag.

Wer immer ein Vergnügen daran findet, seit der Wiederherstellung der Künste die Entwickelung und die Fortschritte des guten Geschmacks in denselben und besonders in der Baukunst zu verfolgen, wird dieses Gebäude als eines derjenigen betrachten, die, indem sie sich von der alten Gewohnheit entfernt, am meisten dazu beigetragen, daß man zu dem alterthümlichen Geschmacke zurückgekehrt.

Wenn einmal die Kunst nach einer Reihenfolge von Versuchen und Anstrengungen durch Regeln und Beispiele einen festen Standpunkt gewonnen, bewundert man in den Werken des Baumeisters allerlei Verdienste, die er weniger sich selbst, als dem Zustande verdankt, in welchem die Kunst ihm überliefert worden. Eben so aber gibt es dann auch tausend Fehler, für deren Vermeidung man ihm nicht Dank weiß. Von dem Jahrhundert, in welchem Arnolpho lebte, kann man gerade das Gegentheil sagen. Weit entfernt, sich durch Regeln und Beispiele Licht verschaffen zu können, war er vielmehr, wenn man so sagen darf, selbst der erste Schimmer, welcher in Mitte der, seit Jahrhunderten verdickten Finsternisse, seinen Nachfolgern vorzuleuchten begann, indem er die Bauart reinigte und sie von dem Chaos der gothischen Ueberflüssigkeiten befreite.

Mit einer aus allen Unordnungen und Verwirrungen entstandenen Bauart vermischt und verkleidet, behielten die drei Theile der Architektur: Construktion, Eintheilung und Verzierung unter sich weder Maaß noch Verhältniß mehr. Arnolpho hatte das Verdienst, dieselben unterscheidend zu ordnen. Wenn in seinem Denkmale die Verzierung am meisten vernachlässigt scheint, so leistete er dadurch der Kunst ebenfalls einen sehr glücklichen Dienst, indem Einfachheit nie Fehler erzeugen wird.

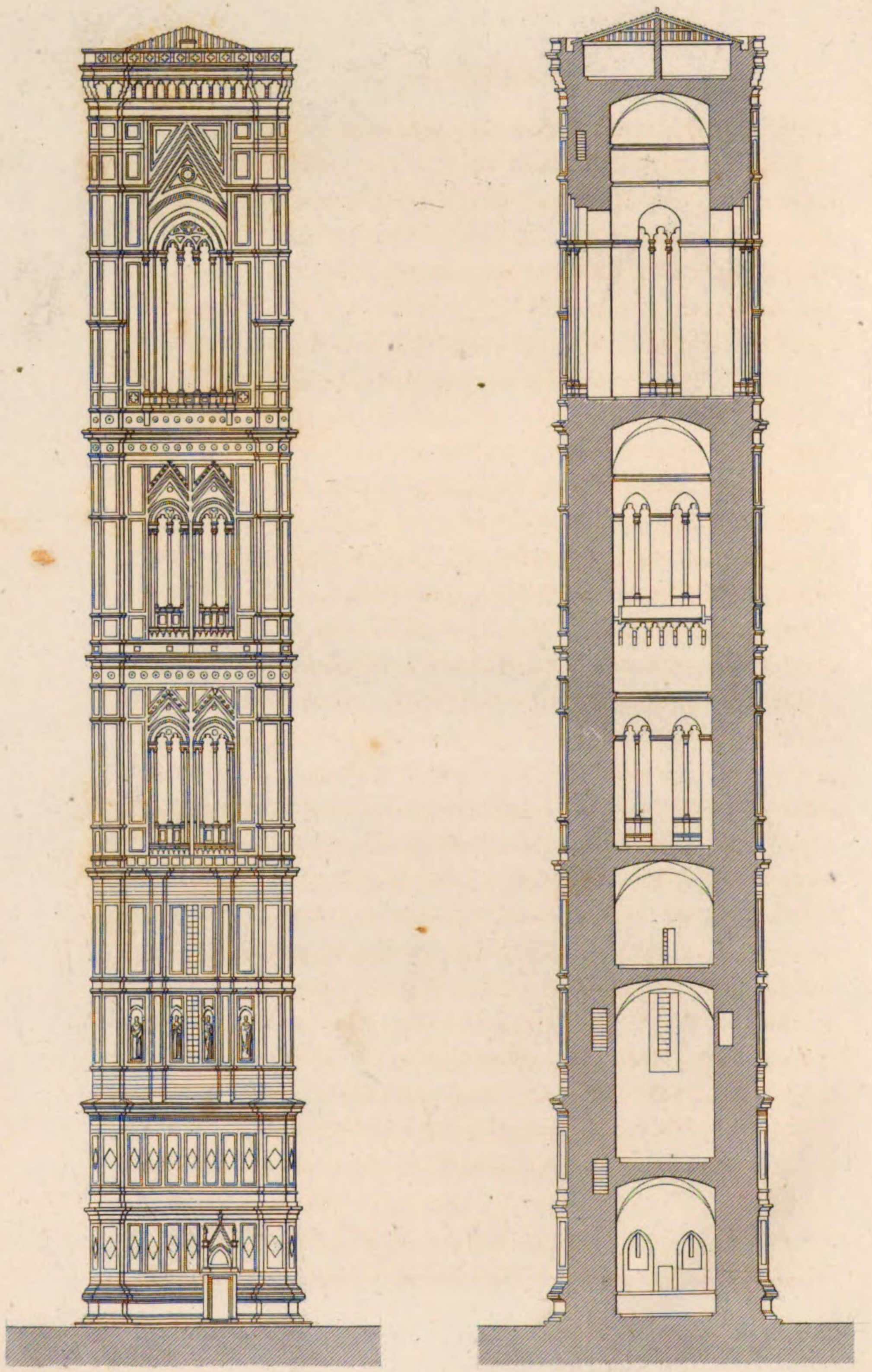
Die Verzierungskunst konnte nur erst durch die Vervollkommnung der anderen Künste, hauptsächlich aber durch das Studium alterthümlicher Gebäude, welche dem Arnolpho unbekannt geblieben, im wahren Geiste ausgebildet werden. Obgleich aber der Hülfsquellen des guten Geschmacks in der Verzierung beraubt, wußte er doch wenigstens den Fehler desjenigen zu erkennen und zu vermeiden, welcher zu seiner Zeit herrschte. Schon in dieser einzigen Betrachtung muß ihm die Dürftigkeit, und wenn man so sagen darf, die Nacktheit verziehen werden, deren Gepräge sein Denkmal dem Anblick verräth; ein Fehler übrigens, welcher damals lobenswerth war, weil er selbst durch die Leere, die er ließ, die Wege zur Einführung des neuen Styls vorzubereiten schien.

Wenn man an alle die Irrthümer und Fehler denkt, welche dieser Architekt zu vermeiden und zu bekämpfen gehabt, so wie an alles das, was er hätte schlecht machen können und nicht gemacht, so sieht man ein, daß man ihm, außer den wirklichen Schönheiten, die seinem Werke nicht abzusprechen sind, noch eben so viele Verdienste zurechnen muß, als er Fehler zu vermeiden gewußt. Endlich muß man anerkennen, daß wenn das Denkmal Arnolpho's selbst keines der ersten Meisterwerke der Kunst wäre, der Künstler dennoch einer der größten Männer der neuern Architektur seyn würde, indem Alles, was an diesem Denkmale lobenswürdig ist, ihm selbst angehört, Alles aber, was daran auszusetzen, der Fehler seines Jahrhunderts ist.

Immer wird man sich mit Michel-Angelo gezwungen fühlen, in der Kirche von Santa Maria del Fiore eine große und kühne Idee, eine solide und doch zugleich leichte Anordnung, ein Ganzes von Massen und Kräften zu bewundern, die in jenem richtigen Verhältnisse mit einander verbunden sind, das, wenn es bei'm ersten Anblicke weniger in Erstaunen setzt, dagegen auch nichts darbietet, was das Geheimniß seiner Kühn-

heit verräth und dadurch den Eindruck vernichtet. Immer endlich, wird man in der Erfindung des Plans, in der Vertheilung der Partien die Haupt-Idee und den Original-Typus der größten neueren Tempel und besonders desjenigen erkennen, der ihn allein übertreffen sollte und noch von keinem Andern übertroffen worden ist.

GIOTTO.



10 20 30 40 50 Palmes.

E. Ollivier sc. CAMPANILE DE LA CATHÉDRALE DE FLORENCE. T. I, p. 29.

Giotto,

Baumeister des Glockenthurms zu Florenz,

gestorben im Jahre 1326.

Wie unter allen Ländern Europens Italien allein, so hat unter allen Städten Italiens das einzige Florenz die Wiege der neueren Künste und zugleich eine ununterbrochene Reihenfolge von Werken aller Art aufzuweisen, die bis auf den ersten Urheber zurückgehen, und an welchen, wie auf eben so vielen noch ganz leserlichen Blattseiten, die Kritik der Kunst ihre Geschichte studiren kann.

In der Malerei sind dieß die Werke Cimabue's, welcher der Lehrmeister Giotto's war. Gleichwohl aber bemerkt man unter ihren Talenten und Werken einen Abstand, welcher eine Zwischenzeit von mehreren Generationen zu verkündigen scheint. Wenn man Cimabue, der Zeit nach, für den Ersten von allen Malern hält, so geschieht dieß in der That nur, weil man die Malerei noch aus einem allzu materiellen Gesichtspunkte betrachtet; die Geschichte dieser Kunst aber, als Nachahmung des Wahren, beginnt erst mit Giotto.

Obgleich indessen der Schüler durch seine große Ueberlegenheit seinem Meister in gewißer Hinsicht sogar die Ehre der Priorität streitig gemacht, so ist dennoch die Malerei dem Cimabue nicht minder Dank schuldig, nicht allein daß er das Talent Giotto's ausgebildet, sondern daß er es zuerst errathen.

Als Cimabue einst von Florenz nach Vespignano ging, begegnete er unfern von diesem Dorfe einem Hirtenknaben,

der während er die Heerde hütete, mit einem spitzigen Steine auf einen glatten allerlei Thiergestalten zeichnete. Dieß war der junge Giotto, damals zehn Jahre alt und wegen seiner besonderen Anlagen zu allem, was Fertigkeit und Verstand erfordert, bereits im ganzen Dorfe bekannt. Cimabue über die natürlichen Neigungen dieses Knaben erstaunt und von seinem Wunsche in Kenntniß gesetzt, einen andern Stand zu ergreifen, verlangte ihn von seinem Vater, erhielt ihn und nahm ihn mit sich nach Florenz.

Giotto lernte in der Schule seines Meisters Alles, was er in derselben lernen konnte. Bald aber ahnete er, daß es noch eine höhere Schule geben müsse, deren Lehrer die Natur sei. Weit entfernt von den Ideen, die zu dem Studium derselben führen, übte man damals die Kunst blos nach herkömmlicher Weise. Ehe man sich Muster aufstellte, mußte man erst ahnen, daß die Kunst deren bedürfe. Schon das bloße Gefühl dieses Bedürfnisses war ein großer Schritt auf der Bahn der Nachahmung. Giotto that denselben und widmete sich sehr glücklich dem Portraitmalen.

Alsbald erhielten die Köpfe seiner Gemälde eine bisher unbekannte Anmuth. Zwar waren diese Figuren noch sehr weit von dem Grade historischer Wahrheit entfernt, welchen der Gegenstand des Gemäldes erfordert hätte; aber sie hatten wenigstens das Verdienst, welches die Portraite haben, nämlich: die Nachahmung eines Vorbildes zu seyn und Physionomien darzustellen, ähnlich denjenigen, welche die Natur darbietet. Diese erste Nachahmung, in welcher man wirklich natürliche Wahrheit, edle Einfalt und eine Gutmüthigkeit findet, die sich der Sinne bemeistert, machte eine Wirkung, welche die Malerei noch nie hervorgebracht und gewann dem Maler außerordentlichen Ruhm.

Alle Mächte Italiens bemühten sich, irgend ein Gemälde von ihm zu erhalten. Aber hier von allen den großen Unter-

nehmungen Rechnung ablegen, die seinen Namen in den Jahrbüchern der Malerei bis auf unsere Zeit berühmt gemacht, hieße vergessen, daß wir in ihm blos den Architekten zu betrachten uns vorgenommen. Zum Schlusse dessen, was ihn als Maler betrifft, führen wir nur noch an, daß er das Portrait Dante's gemalt, daß man ihn den Schüler der Natur genannt, und daß Michel-Angelo ihm diesen Beinamen bestättigt.

Was er als Architekt geleistet, sichert ihm einen nicht minder ausgezeichneten Rang unter den alten Meistern der Baukunst. Der Glockenthurm der Hauptkirche zu Florenz, der größte und ohne Widerrede der schönste unter allen Bestehenden, ist hinreichend, denjenigen zu verewigen, der ihn aufgeführt. Giotto legte den Grund zu demselben im Jahre 1324. Dauerhaftigkeit der Fundamente und Festigkeit des Bodens, auf welchen sie gelegt werden, sind die ersten und wichtigsten Erfordernisse für die Dauer eines Gebäudes, das mit einer außerordentlichen Höhe zugleich den Nachtheil verbindet, keinen breiten Fuß zu haben; die schiefen Stellungen einiger dieser Gebäude in Italien sind eben so viele Beweise der Unerfahrenheit ihrer Erbauer. Giotto hatte das Verdienst, seinen Glockenthurm auf einer unerschütterlichen Grundlage aufzuführen. Nachdem er die Erde zwanzig Ellen tief ausgraben lassen, begann er den Grund mit einer Schicht harter Steine zu legen, worauf derselbe zwölf Ellen hoch mit Bruchsteinen, auf die übrigen acht Ellen aber mit Werkstücken ausgemauert wurde. Auf einer solchen festen Grundlage erhebt sich seit fünf Jahrhunderten, ohne in dieser langen Zeit auch nur die mindeste Veränderung wahrnehmen zu lassen, dieser berühmte Thurm, über welchen Karl V. wünschte, ein Futteral ziehen zu können, indem er fand, daß es den Genuß desselben verschwenden heiße, ihn alle Tage sehen zu lassen.

Nichts ist einfacher, als sein Grundriß, sein Aufriß und seine Verzierung. Der Grundriß bildet ein vollkommenes

Viereck von 43 Fuß auf jeder Seite. Die ganze Höhe des Denkmals beträgt 252 Fuß. Sein architektonischer Aufriß zerfällt in fünf Hauptabtheilungen, die sich durch verschieden profilirte Bänder oder Gesimse bemerkbar machen. Das Innere bietet sechs Stockwerke dar, die durch eben so viele Gewölbe von einander getrennt sind. Eine sehr schöne Stiege von vierhundert sechs Stufen führt bis auf die Plattform. Die äußere Verzierung beschränkt sich Theils auf die Gurten, welche die Stockwerke anzeigen, Theils auf die Reihe von Bildsäulen und Nischen, welche in einer der unteren Abtheilungen des Denkmals angebracht sind. Seine Haupt-Schönheit aber bildet seine Verkleidung, welche von oben bis unten in Feldern von schwarzem, rothem und weißem Marmor besteht, eine Art Luxus, welcher den Denkmalen jener Zeit in Florenz eigen ist und vielleicht mehr als man glaubt, dazu beigetragen hat, sie vor dem kindischen Steinschnitzwerk gothischer Verzierung zu bewahren. Giotto soll, wie man sagt, den Plan gehabt haben, über die gegenwärtige Plattform des Glockenthurms eine viereckige Pyramide aufzuführen, die ihm in der Höhe noch einen Zuwachs von mehr als achtzig Fuß gegeben haben würde. Diejenigen, welche denselben nach ihm beendigt, fanden diese gothische Ergänzung für überflüßig, und man kann bezeugen, daß die Schönheit des Denkmals und die Ehre Giotto's durch diese Unterlassung nichts verloren.

Giotto konnte vielleicht durch die Manie der Architekten seiner Zeit, die Augen durch übermäßige Erhöhungen in Erstaunen zu setzen, verleitet worden seyn, jene Schlußverzierung zu entwerfen. Er hatte indessen zur Genüge bewiesen, daß er der Wirkung des Erstaunens entbehren konnte, die das Gefühl der Bewunderung nur schlecht ersetzt.

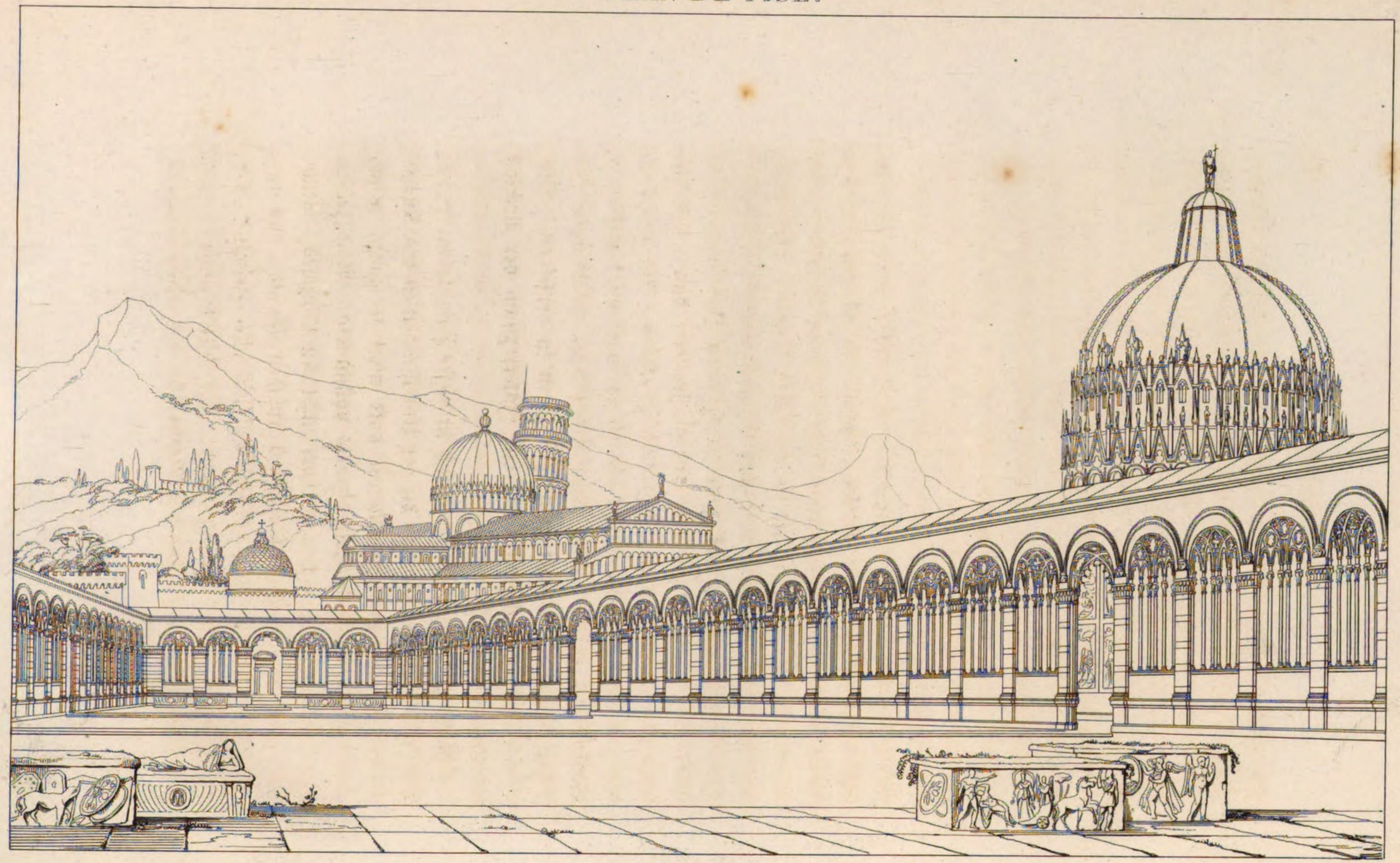
Wenn, wie man nach dem von Vasari angeführten Zeugnisse des Lorenzo Ghiberti nicht bezweifeln kann, die Bildhauerarbeiten, welche einige Felder der Capanilla zieren, zum

Theil von der Hand Giotto's sind, so muß man bekennen, daß er mehr Hülfsmittel besaß, als er bedurfte, um nicht nöthig zu haben, die Schönheit seiner Werke und seinen eigenen Ruhm anderswo, als in den natürlichen Hülfsquellen der drei Künste zu suchen, die er ausübte.

Florenz hatte den unzählbaren Arbeiten Giotto's zu viel Ruhm zu verdanken, um sich nicht gegen den Urheber derselben verpflichtet zu fühlen. Nach Vasari übertrug es ihm den Bürger-Titel mit einer jährlichen Pension von hundert Goldgulden. Zwar findet sich in dem Buche delle Riformagioni der Name Giotto's nicht unter der Zahl derjenigen, denen diese Ehre zu Theil geworden; aber man liest dort, daß er im Jahre 1334 zum General-Intendanten der Kron-Gebäude ernannt worden.

Er starb kurze Zeit darauf, von seinen Mitbürgern und von allen Künstlern und Liebhabern der Künste geachtet und bedauert. Er wurde in die Kathedralkirche Santa Maria del Fiore begraben, wo man sein Grabmal und sein Portrait sieht. Von allen Grabschriften hätte die ehrenvollste für sein Andenken aus den Gedichten Dante's oder Petrarca's entnommen werden können, welche seine Freunde waren und ihn in ihren Versen mit Lob erhoben. Aber Angelo Politiano wurde von Lorenz von Medicis (dem Aeltern) beauftragt, ihm jene zu verfertigen, die man gegenwärtig unter seiner Büste liest:

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit
Cui quam recta manus tam fuit et facilis
Naturæ deerat nostræ quod defuit arti
Plus licuit nulli pingere nec melius
Miraris turrem egregiam sacro ære sonantem
Hæc quoque de modulo crevit ad astra meo
Denique sum Jottus: qnid opus fuit illa referre
Hoc nomen longi carminis instar erit.



F. Ollivier sc

VUE DE L'INTÉRIEUR DU CAMPO SANTO, À PISE.

T. 1, p. 35.

Johann von Pisa,

Baumeister des Campo santo von Pisa,

gestorben im Jahre 1320.

Mit der Geschichte der Künste verhält sich's natürlich, wie mit der Geschichte der Völker, deren erste Seiten, obgleich einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten umfassend, aus Mangel an Thatsachen, die sie ausfüllen könnten, bloß Angaben von Zeit und Ort oder von Epochen enthalten. Fast in ganz Europa bietet, bis zum sechszehnten Jahrhundert, die Geschichte der Baukunst nur eine große Leere dar, und diese historische Leere umfaßt, eigentlich zu sagen, die Herrschaft des gothischen Styls. Nicht als ob es während derselben an Denkmälern gefehlt; aber kaum kennt man die Namen ihrer Erbauer; kaum entdeckt man Inschriften in denselben. Diese Herrschaft wird allgemein als das Interregnum der Architektur betrachtet.

Nicht ganz so verhielt es sich in dieser Hinsicht in Italien. Die Jahrhunderte, die man die der Unwissenheit in den Künsten nennt, verdienten diesen Namen dort nicht so ganz; wenigstens war die Unwissenheit niemals vollständig. Vom zehnten Jahrhundert an findet man dort nicht ein Einziges, welches sich nicht irgend eines Gebäudes rühmen könnte, das nicht in mannichfaltiger Hinsicht des Anblicks aller Zeitalter, selbst der aufgeklärtesten würdig wäre. So bleibt unter anderen das Campo santo, oder der Gottesacker von Pisa, stets ein

bewunderungswürdiges Denkmal der Kenntniß jener Zeit, der allgemeinen Frömmigkeit, welche die Idee zu demselben gegeben, und des Genie's, welches sie ausgeführt.

Johann von Pisa war der Baumeister desselben. Sohn und Schüler von Nikolaus von Pisa, lernte er von ihm die Bildhauerkunst und die Baukunst. Nikolaus hatte keinen Lehrer; aber er hatte sich in der besten Schule gebildet, die es gab. Ich meine diejenige, welche Buschetto in seiner Kathedralkirche von allen den alterthümlichen Bruchstücken dargestellt, welche von der Zeit verschont geblieben. Diesem Unterrichte verdankte er das Verdienst, durch Verbesserung des Baustyls seines Zeitalters der Wiederherstellung des guten Geschmackes um mehrere Jahrhunderte voraus zu schreiten. Durch die nämlichen Studien verbesserte und übertraf noch Johann von Pisa sehr bald die Manier uud die Kenntniß seines Vaters.

Mehrere Städte Italiens besaßen die Erstlingsfrüchte seines Talents. Eine seiner ersten Arbeiten war der Springbrunnen zu Perusa, welcher aus drei übereinander befindlichen Wasserbecken besteht. Das Untere ruht auf einem zwölfeckigen Untersatze von zwölf Stufen; das Mittlere auf Säulen, die sich aus dem Mittelpunkte des Untern erheben; das Dritte oder Oberste endlich auf einer Gruppe von drei Figuren. Die beiden ersten Becken sind von Marmor, das oberste aber, so wie die Greife, aus welchen sich das Wasser rings herum ergießt, von Bronze. Das Ganze hat hundert sechszigtausend Gold-Dukaten gekostet: eine Summe, von welcher man auf die Wichtigkeit des Werkes schließen kann. Was aber noch eine richtigere Idee von seinem Werthe zu geben vermag, ist, daß Johann von Pisa seinen Namen darauf eingrub.

Kaum war dieses Denkmal vollendet, starb Nikolaus von Pisa. Johann kehrte in seine Vaterstadt zurück, um sein väterliches Erbe in Empfang zu nehmen. Das Schwierigste war, auch die allgemeine Achtung mitzuerben, die sein Vater

sich durch große Arbeiten und lange Dienste erworben und bis zu seinem letzten Augenblicke bewahrt hatte. Aber man sah bald, daß der Erbe des Vermögens des Nikolaus auch der Erbe seines Verdienstes sei. Die Arbeiten, welche Johann von Pisa in der kleinen, aber sehr reichen Kirche von Santa Maria della Spina, so wie in dem nicht weniger ausgeschmückten Oratorium dieser Kirche übertragen wurden, wo er das Portrait seines Vaters Nikolaus machte, erregten die vortheilhafteste Meinung von seinem Talente und veranlaßten, daß er auch mit der schönen Unternehmung des Campo santo beauftragt wurde.

Seit langer Zeit hatte man zu Pisa den Entschluß gefaßt, ein Denkmal zu errichten, welches blos aus dem Gesichtspunkte einer bürgerlichen Anstalt betrachtet, allen Völkern zum Muster dienen kann.

Der Gebrauch der Beerdigungen hing seit der Entstehung des Christenthums theils mit der frühern Denkungsart und theils auch mit dem eigenthümlichen Glauben einer Religion zusammen, welche mitten unter den alten Gesellschaften eine ganz neue gebildet. Im Heidenthume standen die Begräbnisse, obgleich sie gewissen religiösen Gebräuchen unterworfen, mit den Ceremonien des Kultus so wie mit den Tempeln außer aller Beziehung. Sobald aber der christliche Glaube zwischen den Gläubigen und den Heiden eine Trennung während ihres Lebens eingeführt, war es natürlich, dieselbe auch nach ihrem Tode fortdauern zu lassen. Daher die Nothwendigkeit, die Kirche oder einen an dieselbe stoßenden und durch seine Nachbarschaft geheiligten Ort zum Begräbnißplatze zu nehmen. Die Gottesäcker umgaben demnach die Kirchen, als diese aus mehr als einer Ursache aufhören mußten, die öffentlichen Begräbnißorte zu seyn.

Als heilsame Verordnungen die öffentlichen Begräbnißplätze von den Wohnungen der Menschen absonderten, wurden die

zu jenem Zwecke angewiesenen Orte demungeachtet für heilig gehalten. Ein besonderer Umstand kam hinzu, diese Meinung in Pisa noch mehr zu bestärken.

Um das Jahr 1228 * eilten fünfzig Ruderschiffe dieser Republik dem Kaiser Friederich Barbarossa zu Hülfe. Bei ihrer Rückkehr aus Palästina nahmen sie als Ballast Erde von Jerusalem aus den Umgebungen des heiligen Grabes mit und brachten sie nach Pisa. Die Menge, die man davon auslud, bedeckte den gegenwärtigen Raum des Campo santo auf eine Tiefe von neun Fuß. Außer dem Werthe, welchen die Andacht dieser Erde beilegte, hatte sie auch eine physische Tugend, die ihr noch etwas Wunderbares beifügte. Man versichert nämlich, daß sie die Eigenschaft gehabt, die Leichname in vier und zwanzig Stunden zu verzehren. Die Italienischen Kriege boten mehr als einmal Gelegenheit dar, diese Erfahrung zu bestätigen. Gegenwärtig bedarf es der doppelten Zeit. Wahrscheinlich haben die Salze, womit diese Erde geschwängert war, nach und nach ihre Kraft verloren.

Sowohl um diese fromme Beute durch eine würdige Einfassung zu ehren, als die Gesellschaft vor den gefährlichen Folgen der vielen Beerdigungen inner- und außerhalb der Kirchen zu sichern, beschlossen die Pisaner, ein Denkmal zu errichten, welches der Achtung und den heilsamen Erinnerungen der Todten gewidmet, zugleich der Sorgfalt genüge, die man der Gesundheit der Lebenden schuldig. Dieser Ort, zum öffentlichen Begräbnißplatze bestimmt, sollte zugleich auch das Depot der Grabmäler werden, die durch ihre allzugroße Vervielfältigung in den Kirchen, eher die Idee derselben herabwürdigten,

---

* Dieß müßte entweder viel früher, oder es könnte nicht Friedrich Barbarossa, sondern müßte dessen Enkel, Kaiser Friedrich II. gewesen seyn, dem die Pisanische Flotte zu Hülfe geeilt, da Ersterer schon im Jahre 1190 mit Tod abging, Letzterer aber wirklich i. J. 1228 einen Kreuzzug nach Palästina unternahm. Anm. des Uebers.

als daß sie ihren Anblick verschönert hätten. Dieß war das Projekt, welches Johann von Pisa auszuführen hatte.

Kein Plan konnte dieser Bestimmung besser entsprechen, als der einer Art von Kloster- oder Kreuzgang, d. h. eines großen mit Gallerien von offenen Säulenlauben umgebenen Stück Feldes. Diesen wählte auch Johann von Pisa und entwickelte bei seiner Ausführung nicht nur alle Geschicklichkeit, die seinem Jahrhundert eigen, sondern auch ein Talent, welches in mehr als einer Hinsicht dasselbe weit überragte.

Die äußeren Hauptmaaße des Denkmals sind schon hinreichend, eine Idee von seiner Wichtigkeit zu geben.

Das Aeußere ist nirgends durchbrochen, außer mit den nothwendigen Thoren. Es besteht aus einer bloßen Mauer, auf der Ostseite von weißem Marmor, ringsherum mit Pilastern oder viereckigen Wandsäulen geziert, die durch volle Bogen mit einander verbunden, auf welchen ein ununterbrochenes Gesims ruht. Diese Bogen so wie die des innern Umkreises beweisen, daß der Gebrauch der Spitzbogen in Pisa nicht allgemein eingeführt war, da man dieselben, wie wir sehen werden, bloß in den Zwischenräumen der großen Bogen findet.

Zwei Seitenthore bilden gegenwärtig den Eingang in das Innere des Denkmals. Dieses besteht, wie schon erwähnt, in einem großen Hofe, welcher 450 Fuß lang und mit Säulenlauben umgeben ist, die aus 62 vollen Bogen gebildet sind. Man bemerkt hier allerdinds einige Details des gothischen Geschmacks: ich meine jene langen und dünnen Säulenbündel, die in dem leeren Raume eines jeden Bogens angebracht, dem Steinschnitzwerke kleiner Spitzbogen, wie man sie an allen Fenstern der gothischen Kirchen findet, wo sie die Fensterrahmen bilden, zur Stütze dienen. Man wollte augenscheinlich auf die nämliche Weise und zu dem gleichen Zwecke auch die leeren Räume dieser Bogen ausfüllen, welche, wie die in allen Klöstern mit Glasfenstern versehen werden sollten.

Und in diesem Falle muß man diese Spuren einer dem erwähnten Gebrauche angemessenen gothischen Structur nur als Nebendinge betrachten, welche von der Architektur des Campo santo und dem Geschmacke seines Baumeisters völlig unabhängig sind.

Von den zwei langen Seiten des Parallelogramms zählt jede 26 Schwibbogen und von den beiden kleineren jede 5. An einer dieser kleineren Seiten erhebt sich die Kapelle in Form eines Doms und ist an den Gottesacker angebaut. Alle diese Schwibbogen ruhen auf sehr hohen Fußgestellen, unter welchen sich ein fortlaufender Untersatz befindet. Die Säulenhallen sind aus sehr regelmäßig behauenen und zusammengefügten Werkstücken von weißem Marmor erbaut, welcher größtentheils in den Bergen von Pisa gebrochen worden. Die Gallerien sind mit Platten von dem nämlichen Marmor belegt. Die Mauern waren mit Gemälden von den geschicktesten Meistern jenes Jahrhunderts geziert. Die Zeit hat sie sehr beschädigt. Aber man kann sich leicht das Interesse denken, welches dieser, sowohl durch die Werke des Pinsels, als durch mannigfaltige, berühmten Personen der Republik Pisa errichtete Grab- oder Ehrendenkmäler gezierte große Spaziergang zu seiner Zeit darbieten mochte.

Auch gab die Königin Christine diesen interessanten Gallerien den Namen eines Museums, welcher denselben, nur nach dem zu schließen, was man jetzt noch sieht, in der That auch in mehrerer Hinsicht mit Recht gebührte. Trotz des Verlusts der meisten Gemälde (von welchen uns jedoch glücklicherweise die Kupferstiche erhalten worden *) findet man dort noch Gegenstände genug, die sowohl hinsichtlich ihres Alterthums als des Kunstverdienstes unter die Seltenheiten gehören. So bemerkt man dort unter Anderen eine ziemlich große Samm-

* S. Pitture del Campo santo di Pisa, intagliate da C. Lasinio; in folio.

lung alter Sarcophage, welche Theils auf Kragsteinen und Theils auf Untersätzen von der Höhe der Brustlehnen ruhen. Was aber die Aufmerksamkeit und das Interesse der Besuchenden am meisten in Anspruch nimmt, ist natürlich die große Anzahl berühmter Männer, deren Andenken die Republik Pisa Theils durch Aufbewahrung ihrer wohlgetroffenen Bildnisse, Theils durch ehrenvolle Erwähnung ihres Namens in Marmorinschriften unter diesen Säulenhallen verewigt. Unter den letzten, denen diese Ehre zu Theil geworden, unterscheidet man den berühmten Algarotti, welchem Friedrich der Große ein Grabmal errichten ließ mit der Aufschrift: *Allgarottus non omnis.*

Das Campo santo, dessen Beschreibung man auf diese wenigen Details beschränkt, ist ein Denkmal, das allen Begräbnißorten, welche große Städte außerhalb ihrer Ringmauern verlegen wollen, zum Vorbild dienen sollte. Ohne Zweifel tragen alle diese moralischen Ideen, alle die Gefühle, die sich an das Werk des Johann von Pisa hinsichtlich seiner Bestimmung knüpfen, nicht wenig dazu bei, den Eindruck zu verstärken, den seine Architektur bewirkt: es ist Eines jener Gebäude, die zu der Seele sprechen und welche für die Einbildungskraft einen besondern Reiz besitzen. Indessen wird der Künstler an demselben einen großen Gedanken, einen verständigen Aufriß und eine treffliche Ausführung in den einzelnen Details bewundern, die von der Reinheit eines correkten Geschmacks nicht so weit entfernt ist, als man es von dem Jahrhundert erwarten sollte, in welchem dasselbe aufgeführt wurde.

Das Campo santo wurde im Jahre 1283 vollendet, wie uns nachstehende Inschrift verkündigt, die man über der Hauptpforte liest: *A. D. MCCLXXXIII. Tempore Domini Friderigi Archiepiscopi Pisani, Domini Tarlatti potestatis, operario Orlando Sardella, Joanne Magistro aedificante.*

Kaum hatte Johann von Pisa dieses große Werk vollendet, so wurde er von Karl I. von Anjou nach Neapel berufen, um das Castel-Nuovo zu bauen: ein Gebäude, welches hinsichtlich der Architektur nichts Merkwürdiges darbietet. Da die Kirche der Franziskaner einen Theil des Platzes einnahm, welcher für dieses Schloß bestimmt war, wurde sie abgebrochen, und Johann von Pisa baute eine neue, die man *Santa-Maria-Novella* nannte.

Seinem großen Rufe verdankte er, daß er allenthalben gesucht wurde, wo große Werke zu unternehmen, oder alte zu beendigen waren. Unter Letztere gehören die Portale der Kathedralkirche von Sienna und jener von Orvietto. Es sind große Façaden in Styl und Verzierung von halb-gothischem Geschmacke, wobei man indessen immer Spuren der guten Architektur, eine große Reinheit der Ausführung und Details sehr lobenswerther Verzierungen findet, die man Johann von Pisa beimessen muß.

Bei den Arbeiten von Orvietto beschäftigte er viele Bildhauer, die sich in seiner Schule gebildet und die Grundsätze derselben allenthalben besonders auch in Rom verbreiteten, wo Bonifaz VIII. sich ihrer zu den Bildhauerarbeiten der alten Basilika von St. Peter bediente. Die ausgezeichnetesten seiner Schüler waren Augustin und Angelo von Sienna, die ihrem Jahrhundert Ehre machen und einen Platz in der Geschichte der neuern Kunst zu behaupten verdienen.

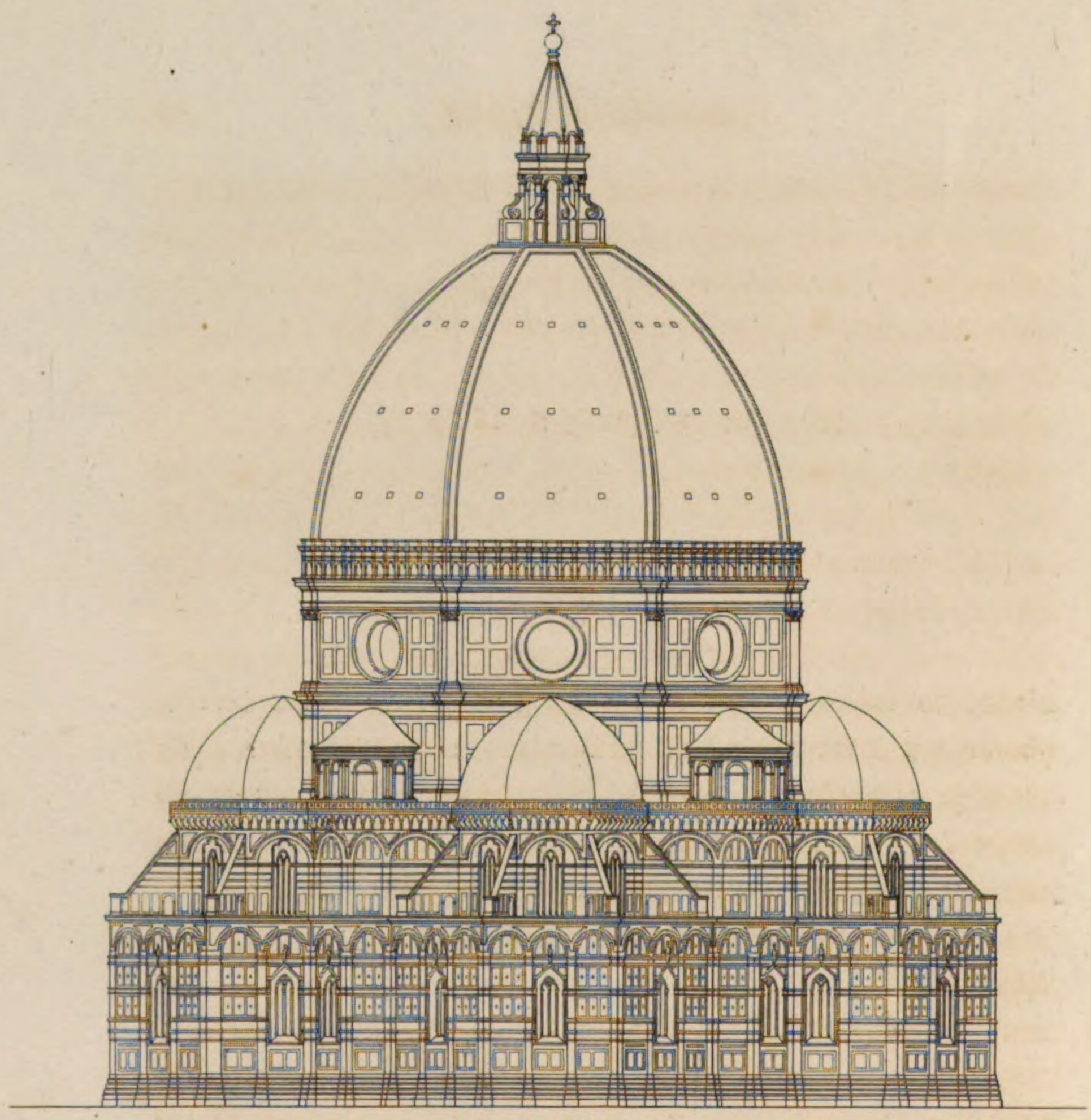
Die Aufzählung aller Bauwerke, welche Johann von Pisa zu Arezzo, Perusa, Pistoja und in anderen Städten unternommen, ausgeführt oder geleitet, würde nur die Meinung, die man sich von seiner Celebrität zu machen, bestätigen, ohne der Belehrung etwas beizufügen, die man aus der Geschichte der Künstler, besonders jener Epoche, schöpfen kann. Die meisten ihrer Arbeiten trugen mehr oder weniger das Gepräge des Geschmacks und der Fehler der gothischen Baukunst. Die Ver-

zierung dieses Styls ist von der Art, daß man sie weder zu analysiren noch zu beschreiben vermag. Man kann nur das beschreiben, was regelmäßig, d. h. was das Resultat der Regelmäßigkeit ist. Aber der Geschmack der gothischen Verzierung ist gerade am Ersten geeignet, eine Idee von der Unordnung zu geben.

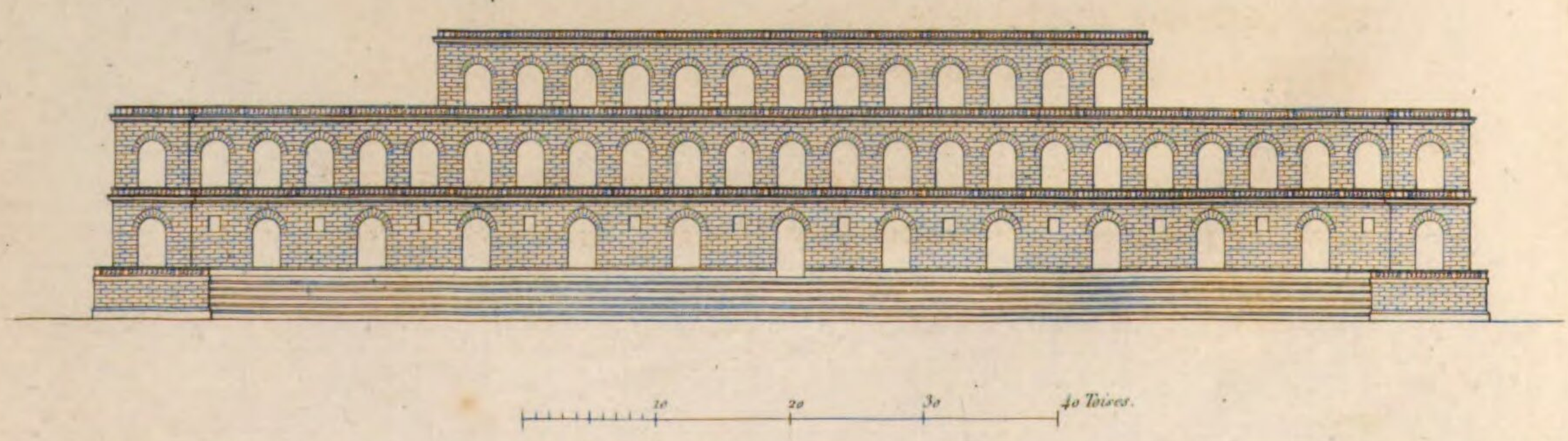
Johann von Pisa war ohne Zweifel Einer der Ersten, welche die Baukunst und die Verzierung der Bildhauerei auf die Elemente eines vernünftigern Geschmacks und einer verständigern Anwendung zurückgeführt. Gleichwohl darf man nicht erwarten, daß seine Werke gänzlich von der fehlerhaften Weise frei seyn sollten, welche noch lange fortgelebt, nachdem sie aufgehört hatte, herrschend zu seyn.

Mit Ehren und Jahren überhäuft, starb Johann von Pisa in seiner Vaterstadt, wo sein Andenken auf eine seinen Verdiensten entsprechende Weise gefeiert wurde. Er erhielt ein Grabmal im Campo santo: das einzige Mausoleum, welches seiner würdig war.

BRUNELLESCHI.



COUPOLE DE S. MARIE DES FLEURS, À FLORENCE.



E. Ollivier sc. FAÇADE DU PALAIS PITTI, À FLORENCE. T. I, p. 45.

Filippo Brunelleschi,

Baumeister der Kuppel von Santa Maria del Fiore,

geboren im Jahre 1375, gestorben im Jahre 1444.

Nach Justinians Tode verschwanden das System und der Geschmack der griechischen und römischen Baukunst gänzlich. Die Einfälle aus Norden und die Revolutionen, welche neue Eroberer fast bei allen Nationen bewirkt, die unter der Römerherrschaft durch die Einführung römischer Gesetze, römischer Künste und Architektur der Zivilisation gewonnen worden, brachten in ganz Europa eine Veränderung der Scene hervor. Aus einer Mischung heterogener Elemente aller Art entstand und bildete sich im Schoose einer völligen Unwissenheit eine neue Baukunst, welche den Namen der gothischen erhielt. Aber dieser Name war bloß ein Spottname; denn die Gothen besaßen keine, ihnen eigenthümliche Baukunst, und diejenige, welche man so nannte, hatte in der That zu vielerlei Ursprugsquellen, als daß man Eine darunter und zwar die rechte und wahre für sie hätte auffinden können. Proles sine matre creata.

In allen Ländern, wo sich dieselbe am meisten ausgebildet, sieht man die Eitelkeit der Kühnheit und die Prahlerei der Leichtigkeit in der Construction das äußere Ansehen der Stärke und den Karakter der Größe ersetzen. In den Aufrissen der Gebäude herrscht allenthalben Unordnung und Verwirrung aller Elemente, welche eine vernünftige Anordnung bilden sollen,

und ihre ganze Verzierung athmet den Geist der gesuchtesten Seltsamkeit *.

Italien indessen hatte sich einigermaßen vor dieser Ansteckung bewahrt. Der Geschmack, den man den gothischen nennt, verbreitete sich dort weder so allgemein, noch mit allen seinen Fehlern; und zu derselben Zeit, wo er in den übrigen Ländern Europens herrschend war, führten italienische Baumeister Denkmäler auf, welche durch die Solidität ihrer Massen, durch ihre verständige Anordnung und die Einfachheit ihrer Verzierung schon die Vorläufer der Wiederherstellung des guten Geschmacks zu seyn schienen.

Darunter gehört z. B. die von Arnolpho im dreizehnten Jahrhundert erbaute große Basilika von Santa Maria del Fiore zu Florenz. Indessen hatte weder Arnolpho, noch irgend Einer seiner Zeitgenossen Kenntniß von dem System der griechischen oder römischen Architektur, von ihren Formen, ihrer Verfahrungsweise in der Ausführung der Construction, noch von dem Prinzip ihrer Säulenordnung. Es scheint sogar, daß Arnolpho, als er einen so umfassenden Plan erdacht, der zur Vereinigung seiner vier Schiffe noch die Beifügung eines unermeßlichen Gewölbes verlangte, wie selbst das Alterthum kein ähnliches aufzuweisen, Etwas unternommen, was weit über die Kenntnisse seines Jahrhunderts ging und nicht minder seine Kräfte überstieg. Man sollte sagen, daß er hinsichtlich der Ausführung seiner Kuppel, weniger seine eigenen Hülfsmittel zu Rathe gezogen, als vielmehr die seiner Nachfolger vorausgesehen, auf welche er die Auflösung des Problems eines damals so schwierigen Unternehmens vererbt. Kurz, man sollte sagen, daß er dasselbe ausdrücklich für Brunelleschi vorbereitet.

---

* Bei allen solchen, in den beiden Bänden dieses Werkes nur allzu oft noch vorkommenden Ausfällen gegen die gothische (alt-teutsche) Baukunst, werden die Leser gebeten, sich der Note im Vorbericht zu erinnern.

Zu jener Epoche der Kunst, als sie bereits über die Kindheit hinaus, aber bei Weitem noch nicht ausgebildet war, erblickte Brunelleschi das Licht der Welt. Er stammte aus einer alten Familie zu Florenz, welche einige Männer zählte, die sich ruhmvoll in den Wissenschaften ausgezeichnet, und Andere, welche einen ehrenvollen Beruf verfolgt. Sein Vater, Ser Brunellesco di Lippo-Lapi war Notarius; er gab dem Neugebornen den Namen seines Urgroßvaters Philipp.

Der junge Philipp wurde frühzeitig für den Stand seines Vaters oder zu dem seines Urgroßvaters bestimmt, welcher Arzt war. Man ließ ihn von seiner ersten Jugend an in allen Kenntnissen unterrichten, die zu dem einen oder andern Stande erforderlich schienen. Aber das Studium der schönen Wissenschaften, das er mit Eifer betrieb und welches nicht wenig zur Entwickelung seiner Geistesfähigkeiten beitrug, gab ihnen zugleich eine Richtung, die den Wünschen und Hoffnungen seines Vaters entgegen war. Eine natürliche Anlage zu allen Dingen, die eine gewisse Fertigkeit erfordern, eine seltene und frühzeitige Geschicklichkeit in Handarbeiten waren die unzweideutigsten Kennzeigen, welche seinen künftigen Beruf verkündigten. Ser Brunellesco sah nicht ohne Mißvergnügen seine Projekte vereitelt; indessen wollte er der Neigung seines Sohnes sich nicht widersetzen und brachte ihn zu einem Goldarbeiter in die Lehre.

Die Goldarbeiterkunst war damals in Florenz etwas ganz Anderes, als was sie bei uns und in unserer Zeit zu seyn pflegt. Sie knüpfte sich damals durch ihr mannigfaltiges Verfahren, so wie durch die Anzahl, Größe und Beschaffenheit ihrer Werke innigst an die zeichnenden Künste und war, laut der Geschichte jener Zeit, besonders die Lehre und Schule der Bildhauerkunst. Indem hier der junge Brunelleschi sich denjenigen Arbeiten widmete, welche den kommerziellen Theil der Metallarbeiten ausmachen, betrachtete er dieselben blos als Mittel zur Ausführung von Werken des Genies.

Er fand bald Geschmack an der Bildhauerkunst, deren Reize ihn bezaubert. Eine Verbindung, die sich zwischen ihm und Donatello, einem noch jungen Eleven, gebildet, welcher einst der erste Bildhauer seines Jahrhunderts werden sollte, erweckte in ihm die Begierde, dessen Nebenbuhler zu werden. Er wurde es in der That bei einem Werke, bei welchem Donatello selbst sich nicht enthalten konnte, seine Ueberlegenheit anzuerkennen. Er machte solche Fortschritte in der Bildhauerkunst, daß man ihn unter die sieben Mitbewerber aufnahm, die sich um die schöne Unternehmung der ehernen Pforten der Taufkapelle von Florenz stritten. Er würde sogar den Vorzug erhalten haben, wenn sich unter denselben nicht Lorenzo Ghiberti befunden. Dieses Mißglück war übrigens dem Ruf seines Talents nicht sowohl nachtheilig, als es der Großmuth seines Charakters Ehre machte. Kaum waren nämlich die Werke der Concurrenten zur öffentlichen Beurtheilung ausgestellt, als man Brunelleschi und seinen Freund Donatello sich beeifern sah, Ghiberti selbst als ihren Sieger zu verkündigen. Sie thaten noch mehr und suchten darum an, daß ihm die Unternehmung des Werkes ausschließlich übertragen werden möchte. Brunelleschi lehnte es sogar von sich ab, gemeinschaftlich mit Ghiberti an derselben Theil zu nehmen.

Es scheint, daß seine Ruhmbegierde von dieser Zeit an ihre Befriedigung nur in einem Ruhme gesucht, den er mit Niemand zu theilen hätte. Seine mannigfaltigen Studien der Geometrie, Optik und Mechanik hatten ihm den Weg zu mehr als einer Kunst gebahnt, und setzten ihn in den Stand, sich diejenige auszuwählen, die ihm eine unbestrittene Ueberlegenheit versprach. Diese Aussicht eröffnete ihm die Baukunst, der er sich nun zu widmen beschloß, und Donatello, welcher sich vorgenommen, nach Rom zu gehen, trug nicht wenig dazu bei, ihn in seinem Entschlusse zu bestärken. Die beiden Freunde reisten dahin ab, um dort die großen Muster (der Eine) der

Bildhauerkunst und (der Andere) der Baukunst zu studiren, welche damals in Rom selbst in Vergessenheit gerathen und von den anderen Nationen verkannt war.

Gegenwärtig, wo das Alterthum, welches seitdem wieder zu Ehren gelangt, nicht nur herrschender Geschmack in ganz Europa, sondern durch die Menge und Mannigfaltigkeit der in diesem Geschmacke seither ausgeführten Werke der erste Gegenstand des Unterrichts geworden, wo in jedem Lande sich der Baugeschmack nach den Fußstapfen und den Werken der alterthümlichen Kunst gebildet, würde der Anblick ihrer Original-Muster nicht mehr einen so auffallenden Contrast wie zu jener Zeit und folglich nicht mehr jenes Erstaunen bewirken, von welchem sich vor fünf Jahrhunderten der Mann von Genie ergriffen fühlen mußte, dem sich dieser Anblick plötzlich enthüllte. Noch jetzt wird jeder Künstler, der nicht ganz unempfindlich ist, sich auf das Lebhafteste von den ersten Eindrücken dieser Denkmale bewegt fühlen, welche so viele Ideen, so viele Erinnerungen und Umstände, und schon das bloße Wunder ihrer Existenz seiner Bewunderung empfehlen.

Wenn man aber bedenkt, wie so viele von jenen großen Denkmalen des alten Roms zu den Zeiten Brunelleschi's noch vorhanden gewesen, die seitdem durch den Zahn der Zeit, durch Fahrlässigkeit oder andere Ursachen des Verfalls, welche das Werk der Zeit beschleunigt, zu Grunde gegangen, so kann man sich leicht vorstellen, was zu jener Epoche der leidenschaftliche Künstler empfunden, der sich in diese alte Welt voll Wunderwerken versetzt sah, von welchen er zuvor keine Idee gehabt. Auch versichert uns die Geschichte, daß er beim Anblick eines für ihn so neuen Schauspiels ganz in Erstarrung gerathen, und vor Staunen beinahe den Verstand verloren. In Bewunderung versunken, irrte er mit seinen Augen und Füßen unter den Gewölben und in den Krümmungen dieser Ruinen herum, welche noch von dem alten Ruhme des König-

lichen Volkes zeugten. Man hätte von ihm sagen können, was Ammian vom Constantius beim Anblicke des Forums Trajan's erzählt: Haerebat attonitus per giganteos contextus circumferens mentem, nec relatu affabiles nec rursus mortalibus appetendos.

Nachdem Brunelleschi sich von dem ersten Eindrucke erholt, kannte er keine Ruhe mehr. Er vergaß alle Sorgfalt für die Bedürfnisse des Lebens, die Stunde des Essens und des Schlafens. Er hatte nichts Anderes, nichts Nothwendigeres mehr zu thun, als Grundrisse zu machen, die alterthümlichen Gebäude auszumessen, durch Ausgrabungen die genauen Maaße derselben aufzufinden, die wahren Charaktere der drei Säulenordnungen aufzusuchen und jenes System von Verstand, Einsicht und Harmonie zu erforschen, welches die Autorität seiner Grundsätze wieder geltend machen und verewigen sollte. Der Ehrgeiz, der Wiederhersteller der Baukunst zu werden, und seinen Namen dem des Giotto an die Seite zu setzen, erhielt seinen Muth aufrecht und ermunterte seinen Eifer; aber er hatte zugleich auch die Quellen seines Unterhalts erschöpft. Donatello war bereits nach Florenz zurückgekehrt; Brunelleschi wäre genöthigt gewesen, ihm dahin nachzufolgen, wenn ihm sein erstes Gewerbe, als Goldarbeiter, nicht die Mittel verschafft, den Kursus seiner Studien zu Rom zu verlängern.

Ein besonderer Beweggrund hielt ihn noch dort zurück. Es war das Lieblingsgeheimniß seines Ehrgeizes, welches er keinem Menschen, selbst nicht seinem Busenfreunde Donatello anvertraut.

Seit langer Zeit dachte Brunelleschi im Stillen über die Ausführung eines Unternehmens nach, für das er sich, nach den Eingebungen seines Genie's, geboren glaubte. Es bestand dasselbe in nichts Geringerem, als die vier Schiffe der Kirche von Santa Maria del Fiore durch eine ungeheuere Kuppel mit einander zu verbinden. Das Gewölbe derselben sollte

vom höchsten Punkte dieser Schiffe ausgehend, nicht von Zimmerwerk, sondern von Steinen und festen Materialien aufgeführt, eine mit seiner Weite und der Höhe des übrigen Gebäudes verhältnißmäßige Höhe erhalten. Ein solches Projekt hielt man damals allgemein für eines von jenen Kraftstücken, mit denen sich nur die Einbildungskraft beschäftigen dürfte. Brunelleschi aber sah in demselben blos eine Schwierigkeit, über welche die Wissenschaft den Sieg davon tragen müßte.

Er überzeugte sich aber auch, daß er seine Studien, die er in Rom über die Grundsätze, die Regeln und den Geschmack der ächten Architektur gemacht, nun nothwendig auch auf diejenigen Kenntnisse ausdehnen mußte, ohne welche die Schöpfungen des Genie's Gefahr laufen, stets nur in der glänzenden Region der Täuschungen zu bleiben. Er nahm sich vor, von nun an die Denkmale des Alterthums über die Construktion zu befragen, und begann in dem Material dieser Werke die Ursachen ihrer Dauerhaftigkeit, die Mittel ihrer Ausführung, die Verhältnisse ihrer Massen, die verschiedene Verfahrungsweise in der Anwendung der Materialien, die Geheimnisse ihrer Verbindung, ihres Transports und ihrer Aufeinandersetzung zu erforschen, so wie endlich die mechanischen Gesetze, nach welchen man die Anwendung der Kräfte und die des Widerstandes, das heißt den Grad berechnet, wie weit die Kühnheit geht und wo die Verwegenheit beginnt.

Durch diese Arbeiten glaubte sich Brunelleschi berechtigt, auf eine Unternehmung Anspruch machen zu dürfen, welche schon lange Zeit der Gegenstand seiner Wünsche war. Das Ende seiner Studien sollte auch das Ende seines Aufenthaltes zu Rom seyn. Eine Krankheit, die ihn im Jahre 1407 befiel, beschleunigte seine Rückkehr in sein Vaterland.

In dem nämlichen Jahre fand zu Florenz eine Versammlung von Architekten und Ingenieurs Statt, die sich gemein-

schaftlich berathen sollten, wie die Kirche von Santa Maria del Fiore am besten zu vollenden sei. Brunelleschi wurde dazu berufen. Zu klug, um sein Projekt errathen zu lassen, begnügte er sich, es nicht zu verhindern, daß man irgend Etwas davon ahnen mochte. Er war der Meinung, daß man bis zur Entscheidung der Hauptfrage einstweilen den Untersatz der künftigen Kuppel immerhin bis zu einer Höhe von fünfzehn Ellen aufführen und sowohl zur Entlastung der Rippen der Gewölbe in den Schiffen, als zur Erleichterung der künftigen Construction, in jeder der acht Seiten des Untersatzes eine große kreisrunde Fensteröffnung anbringen sollte. Sein Rath wurde befolgt und die von ihm vorgeschlagene Arbeit unternommen.

Entzückt, den ersten Anstoß zu dieser ungeheuern Arbeit gegeben zu haben, brachte er mehrere Monate mit der Verfertigung seiner Modelle zu. Als er indessen bald darauf vernahm, daß man eine neue Versammlung von Bauleuten zur definitiven Entscheidung veranstalten wollte, verließ er Florenz plötzlich und kehrte nach Rom zurück.

Brunelleschi wußte sehr wohl, daß man oft geneigt ist, diejenigen in der Ferne zu schätzen, die man iu der Nähe vernachlässigt: seine Abwesenheit sollte machen, daß man ihn suchte. Er irrte sich nicht. Kaum war er abgereist, als man sich der Vorzüglichkeit seiner Gründe und seiner Reden, so wie der Ueberlegenheit erinnerte, die er gleich bei der ersten Conferenz über alle seine Mitbewerber gezeigt. Man stellte ihm vor, daß das Schicksal der Unternehmung von ihm abhinge, und bat ihn, seine Zurückkunft zu beschleunigen. Er kam und begab sich in diese neue Versammlung.

Sie war aus lauter furchtsamen Menschen zusammengesetzt, deren Schüchternheit mehr ihren Grund in dem Gefühle ihrer Unerfahrenheit, als in der Kenntniß der Schwierigkeiten hatte. Man brachte die ganze Zeit mit unnützen und kleinmüthigen

Berathschlagungen zu, bei welchen sich Jeder die Hindernisse um die Wette vergrößerte. Man war nur sinnreich, neue Gefahren zu schaffen und sie zu übertreiben. Es lag in dem Interesse Brunelleschi's, ihre Besorgnisse weder zu vermehren, noch allzusehr zu vermindern, wie wir aus nachstehender Rede sehen, die er in dieser Versammlung gehalten und welche die Geschichte uns aufbewahrt:

„Ich will Ihnen", sagte er, „die ganze Größe der Schwierigkeiten nicht verbergen, die mit dem Unternehmen verknüpft sind, mit dem Sie sich beschäftigen: es ist großen Dingen eigen, daß sie schwierig sind. Ich sehe hier von Weitem sogar viel mehr und viel größere Hindernisse voraus, als Sie sich vielleicht vorstellen. Ich zweifle sehr, ob jemals die Alten es gewagt haben möchten, ein Gewölbe von so fürchterlichem Umfange aufzuführen, als man hier vor hat. Ich habe viel über die Mittel nachgedacht, die innere und äußere Construktion so zu verstärken, daß man mit Sicherheit daran arbeiten könne; aber die Weite und Höhe des Gebäudes erschrecken mich. Wenn unser Gewölbe zirkelrund seyn könnte, so würde ich die Methode anwenden, welche die Alten bei dem Pantheon oder der Rotunde befolgt. Aber hier haben wir acht Seiten, nach welchen wir uns richten müssen, folglich acht Rippen von behauenen Steinen aufzuführen, an die sich die übrige Construction knüpfen muß. Dieß macht die Sache weit schwieriger, und Niemand ist davon mehr überzeugt, als ich. Da sei indessen Gott vor, daß ich verzweifle. Wer zweifelt wohl, daß der große Urheber aller Wissenschaft, zu dessen Ehre dieser prächtige Tempel aufgeführt werden soll, demjenigen, welcher zu einer solchen Unternehmung auserwählt wird, nicht auch Kraft, Verstand und Genie verleihen könnte? Was mich betrifft, der ich nicht damit beauftragt bin, womit kann ich Ihnen nützlich seyn? Wenn die Sache mich allein beträfe, so gestehe ich, daß ich den Muth in mir fühle und die Mittel

zu besitzen glaube, ohne so große Schwierigkeiten damit zu Stande zu kommen. Aber wie kann ich Ihnen diese Mittel anzeigen, da noch nichts hierüber beschlossen ist? Mein Rath ist demnach, daß, sobald man entschieden zur Ausführung dieses großen Projekts schreiten will, man sich nicht mit den Ideen, die ich vielleicht vorschlagen könnte, begnügen, sondern aus allen Ländern Europens die geschicktesten Meister der Kunst zusammen berufen, alle schwierigen Punkte ihrer kontradiktorischen Berathung unterwerfen und sich endlich für denjenigen entscheiden soll, welcher die einfachsten und zweckmäßigsten Auskunftsmittel vorschlagen und den geradesten Verstand und die richtigste Urtheilskraft beurkunden wird."

Sein Rath wurde angenommen. Man wußte, daß er ein Modell verfertigt und wünschte, daß er dasselbe mittheilen möchte; aber er verweigerte es. Ein eben so kluger Politikus als gründlicher Architekt, suchte er sich wiederholt der Neugierde zu entziehen, um sie nur noch mehr zu reitzen. Indem er Briefe vorschützte, die ihn nach Rom riefen, gelang es ihm, die vorläufigen Vorschläge, die ihm gemacht wurden, zu umgehen. Er reiste ab. Der Zweck dieser dritten Reise sollte kein anderer seyn, als neue Verstärkungen für den Kampf zu sammeln, den er hervorgerufen.

Schon hatten sich (im Jahre 1420) von allen Seiten die berühmtesten Architekten Europens zu Florenz eingefunden. Es kamen deren aus Frankreich, England, Teutschland und Spanien so wie aus allen Gegenden Italiens. Auch die geschicktesten Zeichner Toskanas sollten dieser wichtigen Berathung beiwohnen. Brunelleschi trifft endlich ebenfalls ein; er hatte sich durch diese große Zusammenberufung geschmeichelt, weniger Mitbewerber als vielmehr zahlreiche Zeugen seines Sieges zu haben.

Wer den damaligen Zustand der Baukunst, welche durch ganz Europa auf den Begriff und das Verfahren der gothischen beschränkt war, wer die gänzliche Vergessenheit, in welche

die alterthümliche Architektur gerathen, wer endlich die Neuheit eines Gewölbes von solcher Höhe und von solchem Durchmesser bedenkt, daß seine Größe seitdem noch nicht übertroffen worden, wird sich nicht über die Geringfügigkeit oder Lächerlichkeit der Projekte wundern, die in dieser zahlreichen Versammlung zum Vorschein kamen; es war, als wenn man sich an Unwissenheit und Wunderbarkeit überbieten wollte. Die Einen machten den Vorschlag, Pfeiler aufzurichten, von welchen Bogen ausgingen, bestimmt, das Zimmerwerk zu tragen, worauf die Last der Kuppel ruhen sollte. Andere riethen, einen großen Pfeiler in der Mitte zu errichten, welcher den Fuß der Kreuzgewölbe tragen und dem Dom die Form eines Zeltes geben würde. Einige endlich wußten nichts Besseres vorzuschlagen, als einen Berg von Erde aufzuthürmen, welcher dem ganzen Bau zum Gerüste dienen sollte. In diese Erde sollte man eine große Anzahl Münzen werfen. Sobald das Werk vollendet, könnte man sich, hinsichtlich der Sorge für das Verschwinden und die Wegnahme des Gerüstes, auf die Geldgier der Menge verlassen.

Brunelleschi hatte nicht vorhergesehen, daß das wahre Wissen vor einem Tribunale von Unwissenden, die sich selbst verdammen würden, wenn sie ihm Gerechtigkeit widerfahren ließen, nothwendig seine Sache verlieren müßte. Er überzeugte sich aber davon, sobald er sein Projekt vorlegte. Man machte sich lustig über ihn, als man seinen Vorschlag vernahm, eine Kuppel von 290 Fuß Höhe und 130 Fuß im Durchmesser aufzuführen. Man begriff ihn nicht, als er sagte, daß er zwei Kuppeln, Eine über die Andere aufführen werde, so, daß zwischen beiden ein ziemlich großer leerer Raum bliebe. Aber man schalt und behandelte ihn laut als einen Unsinnigen, als er bestätigte, daß er um diese unermeßlichen Kuppeln zu wölben, durchaus keiner Stütze oder innerer Form von Zimmerwerk bedürfe.

Brunelleschi glaubte einen Augenblick, die Frucht seiner Arbeit verloren. Die Berathung, die er veranlaßt, hatte zu nichts gedient, als die Besorgnisse zu vervielfältigen und die Unentschlüssigkeit unter den Bürgermeistern und den Intendanten der Kirchenfabrick zu vermehren. Aber eine Hoffnung blieb noch bei ihrer Spaltung übrig, und Brunelleschi verzweifelte nicht, daraus Vortheil zu ziehen. Fest überzeugt, daß mit Menschen von vorgefaßter Meinung in einer stürmischen Versammlung nichts anzufangen, und gewiß, die Wahrheit für sich zu haben, wollte er das Schicksal derselben nicht mehr den Vorurtheilen blinder oder parteiischer Richter preis geben.

Er begann demnach sie einzeln anzugreifen, das heißt, jeden seiner Gegner, den er in voller Versammlung nicht zu überzeugen vermocht, insbesondere, wie man zu sagen pflegt, in die Lehre zu nehmen. Indem er nun die Einen aufmunterte, überredete er die Anderen und ließ Alle, mittels einiger Theile seiner Zeichnungen, das Geheimniß einer sehr einfachen Methode vermuthen, die eben wegen ihrer Einfachheit Niemand geahnet. Der Erfolg davon war, daß er bei einer neuen Versammlung keine Widersacher mehr hatte.

Sein Modell in erhabener Arbeit war noch ein Geheimniß, das er Niemand mitgetheit. Die Entdeckung desselben, vor dem günstigen Augenblicke einmal offenkundig gemacht, würde ihm von seinem Werthe benommen haben. Vorher mußte ihm erst Jeder das Geständniß seiner Ohnmacht abgelegt haben. In der That bestand, wie bereits gesagt, das Geheimniß Brunelleschi's eben in der Einfachheit seiner Verfahrungsweise in der Construction, deren wahre Elemente allen seinen Mitbewerbern unbekannt waren. An die Leichtigkeit der gothischen Form und Construction gewöhnt, wußten sie nichts Anderes, als mittels Gewölbpfeiler, von allerhand Schnitzwerk durchbrochener Mauern und Gewölbe von leichtem Mauerwerk, wovon der ganze Druck sich auf mehrere Puncte vertheilt fand,

ihre Baudenkmale bis zu einer außerordentlichen Höhe aufzuführen. Bei der Errichtung der projektirten Kuppel aber handelte es sich vor Allem darum: ein neues System der Construction aufzustellen, und dauerhaftere Materialien in Anwendung zu bringen; einen Geschmack für einfachere Formen und Massen geltend zu machen, welche zugleich geeignet, festere Stützpunkte zu gewähren, und es endlich so einzurichten, daß die Construktion in diesem ungeheuern Umfange und mit ihrer außerordentlichen Länge ganz allein sich selbst zum Gerüst und zugleich zum Stützpunkt diene. Dieß war es, was das Modell in erhabener Arbeit auch den Augen der Unerfahrensten erwiesen haben würde, was Brunelleschi indessen sich begnügte, blos in Zeichnung vorzulegen und durch Gründe zu beweisen.

Nach und nach gelang es ihm, alle Hindernisse zu besiegen; das Stillschweigen seiner Gegner vollendete seinen Triumpf. Er erhielt endlich die Zustimmung seiner Richter. Seine erste Sorge war nunmehr, durch eine getreue und kurze Auseinansetzung der Mittel, die er bei dieser großen und neuen Unternehmung in Anwendung bringen wollte, die Besorgnisse der Vorsteher der Kirchenfabrik zu zerstreuen, die ihn gewählt hatten.

Indessen zog er sich durch seine Zurückhaltung, die er bisher und jetzt noch fortwährend beobachtet, hauptsächlich aber durch das Geheimniß, welches er noch immer aus seinem Modell in erhabener Arbeit machte, aufs Neue das Mißtrauen derjenigen zu, die er gewißermaßen gezwungen, ihm auf sein Wort zu glauben. Man erlaubte ihm nur, das Werk bis zu einer Höhe von zwölf Ellen aufzuführen. Dieß war eine Probe, die er von seiner Fähigkeit ablegen sollte. Hätte der Ehrgeiz eines glücklichen Erfolgs, stärker als seine Eigenliebe, nicht diese Unannehmlichkeit aufgewogen, so wäre diese Probe im Stande gewesen, ihm die ganze Unternehmung zu verleiden.

Aber es war ihm noch eine weit empfindlichere Widerwärtigkeit aufbehalten. Der Neid war einen Augenblick zur Ruhe

gebracht; aber die Wahl Brunelleschi's setzte ihn bald wieder in Thätigkeit. Er streute allenthalben aus, daß die Ehre der Stadt durch die Wahl eines einzigen Architekten gefährdet werde; daß diese ausschließliche Wahl weniger die Fähigkeit dessen, auf welchen sie gefallen, als vielmehr den gänzlichen Mangel an Künstlern verkündige, welche fähig und würdig seien, an seinem Ruhme Theil zu nehmen; daß es übrigens unklug sei, das Schicksal eines so großen Werkes einem Einzigen anzuvertrauen, daß die Schande eines unglücklichen Erfolgs auf die ganze Stadt zurückfiele; daß es ihre Ehre erfordere, Brunelleschi einen Gehülfen an die Seite zu stellen, der ein wachsames Auge auf seine Arbeiten habe und die Meinung Aller beruhige. Der Neid verschaffte sich Gehör. Und wer sollte es glauben? der nämliche Lorenzo Ghiberti, dessen Mitbewerber Brunelleschi ehemals gewesen und es von sich abgelehnt hatte, sein Gehülfe zu werden, genehmigte schimpflich die Theilnahme an einem Werke, zu dem er nicht das Mindeste beigetragen und von dem ihn seine Unfähigkeit allein schon hätte ausschließen sollen.

Auf diese Nachricht gerieth Brunelleschi außer sich. Er wollte sein Modell zerbrechen und seine Zeichnungen den Flammen übergeben. Er war nahe daran, in einem Augenblicke die Frucht seiner zwanzigjährigen Nachforschungen und Arbeiten zu zernichten: der Gedanke, den Ruhm seiner Erfindung mit einem Andern zu theilen, war ihm unerträglich und er stand im Begriffe, seiner Vaterstadt auf immer Lebewohl zu sagen. Es gelang indessen seinen Freunden, diese erste Aufwallung zu besänftigen und ihn in Florenz zurück zu halten. Mehr aber, als die Bitten seiner Freunde, trug die Hoffnnng dazu bei, sich an Ghiberti zu rächen, indem er seine Unwissenheit in's vollste Licht stellen wollte. Er schritt hierauf zur Ausführung eines neuen Modells in erhabener Arbeit, welches hinsichtlich der strengen Genauigkeit der Verhältnisse und der Details der

projektirten Kuppel, allen Operationen zur Richtschnur dienen sollte. Ghiberti wollte Kenntniß davon haben; als ihm diese verweigert wurde, unternahm er seinerseits ein Anderes. Diese Zwietracht wäre von traurigen Folgen gewesen, wenn Brunelleschi nicht bei Zeiten eine List gebraucht hätte, die er ersonnen, dieser Rivalität ein Ende zu machen.

Eine erdichtete Krankheit war die Falle, die er der Unfähigkeit Ghiberti's stellte, welcher während seiner Abwesenheit allein den Werkleuten vorstand und die Arbeiten anordnete. Seine Verlegenheit, seine öftere Unentschiedenheit verriethen bald, daß er dem Werke nicht gewachsen war, und mehrere grobe Fehler, die er beging, machten seine Unfähigkeit Allen bemerklich. Brunelleschi wurde endlich, wie er es gewünscht und beabsichtigt, zum alleinigen Architekten und obersten Direktor des ganzen Baues ernannt.

Von diesem Augenblicke an widmete er demselben seine ausschließliche Sorgfalt. Seiner Vorsicht und Wachsamkeit entgingen auch nicht die mindesten Details. Er leitete jeden Arbeiter und vertraute nur sich selbst die Auswahl und die Verwendung der Materialien an. Nicht ein Stein, nicht ein Ziegelstein wurden gesetzt, ohne daß er sie zuvor nicht selbst untersucht hätte. Jeden Tag sah man ihn neue Maschinen erfinden, um das Verfahren bei dem Baue zu vereinfachen, oder die Operationen abzukürzen. Er hatte bemerkt, daß je höher die Arbeiten emporstiegen, die Arbeiter natürlich immer mehr Zeit mit dem für sie selbst so ermüdenden Auf- und Abgehen verlieren mußten. Diesem Uebelstande abzuhelfen, ließ er auf dem Gewölbe der Kirche bequeme Schirmorte errichten, die zugleich mit den nothwendigsten Lebensbedürfnissen versehen waren.

Von dieser Zeit an wurde das Geheimniß Brunelleschi's nach und nach offenkundig; denn sein großes Modell war nun öffentlich ausgestellt. Man wurde nicht müde, an demselben

die seltene Einsicht zu bewundern, mit welcher der Künstler, die größten wie die kleinsten Verhältnisse umfassend, die inneren Verbindungsausgänge, die Tagöffnungen, die Wasserableitungen, die Treppen und Treppengeländer bis auf die kleinsten Vorsichtsmaßregeln zum Voraus so richtig berechnet. Was aber die Aufmerksamkeit besonders fesselte, war das System des Steinschnitts, ihrer Verbindung und jenes richtigen Gleichgewichts der Kräfte, die, indem sie einander widerstrebten, um sich zu vereinigen, die Festigkeit dieses großen Ganzen bewirkten.

Aber schon war das Werk weit genug vorgerückt, um Alles, was das Modell als Skizze darstellte, in dem Denkmale selbst ausgeführt bewundern zu können. Brunelleschi hatte vor seinem Tode noch das Vergnügen, seine Kuppel bis auf das Aeußere der Trommel, für deren Verzierung er Zeichnungen hinterließ, die aber verloren gingen, und mit Ausnahme der Laterne, welche das ganze Gebäude krönen sollte, vollendet zu sehen.

Die Kuppel der Kirche von Santa Maria del Fiore hat im Durchmesser im Innern ihrer Trommel 130 Fuß. Ihre Höhe beträgt vom Kranz der Trommel bis zur Oeffnung der Laterne 125 Fuß und vom Boden der Kirche bis zum Gipfel des Kreuzes 330 Fuß. Vor dieser Kuppel war noch kein ähnliches Gebäude von solcher Größe und Höhe aufgeführt worden. Der Dom von St. Markus in Venedig und der Hauptkirche von Pisa können eben so wenig in Betreff der Construktion, als der Kühnheit und des Maaßverhältnisses mit ihr verglichen werden. Sie steht hierin blos, und zwar nur sehr wenig, der Kuppel der St. Peterskirche in Rom nach. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, daß die Anordnung ihrer zwei, wenn man so sagen darf, in einander gefügten Gewölbe dem Michel Angelo, der sie in der Basilika des Vatikans nachgeahmt, zur Anleitung gedient. Es ist bekannt genug, welche Achtung er vor dem Meisterstücke Brunelleschi's gehabt.

Er pflegte zu sagen, daß es schwer sei, ihn nachzuahmen, unmöglich, ihn zu übertreffen. Michel Angelo konnte allein sein Lob Lügen strafen.

Weit entfernt indessen, daß diese große und berühmte Unternehmung, trotz der vielen und mannigfaltigen Sorgen und Verlegenheiten, die sie ihm verursacht, Brunelleschi sein ganzes Leben lang beschäftigt hätte. Seiner Berühmtheit wegen wurde er zu allen großen Gebäuden, sowohl in Hinsicht auf Architektur, als auf Construktion im eigentlichen Sinne, welche zu seiner Zeit aufgeführt wurden, sehr gesucht. Er verstand die Kriegsbaukunst so gut als die Civilbaukunst.

Von dem Herzog Philipp Maria nach Mailand berufen, entwarf er dort die Grundrisse einer Festung. Die von Vico Pisano, die beiden Citadellen von Pisa, die Eine die Alte, die Andere die Neue genannt, die Festungswerke von Ponte a Mare und die Festung des Hafens von Pesaro, welche sämmtlich nach seinem Plane aufgeführt worden, sind eben so viele Beweise des Umfangs wie der Mannigfaltigkeit seiner Talente.

Der Großherzog Cosmus von Medicis gab ihm den Auftrag zu Fiesole die Abtei der regulirten Chorherren zu bauen, ein Werk, das ihn nach der an den Mauern dieses Hauses befindlichen Inschrift, hundert tausend römische Skudi gekostet. Brunelleschi benutzte sehr geschickt die Lage dieser Abtei auf einem Berge, um mit einem sehr anmuthigen äußern Ansehen zugleich alle Bequemlichkeiten zu vereinigen, welche das Stift erforderte. Er bewirkte dieß mittels einiger Construktionen an dem Abhange des Berges, welche einerseits dem Hause eine horizontale Unterlage verschafften und anderseits die Mittel boten, Alles was zur Oekonomie und Nothdurft des Hauses gehörte, darin zu vertheilen.

Ungefähr um die nämliche Zeit wurde zu Florenz die St. Laurentius-Kirche nach dem Plane eines Mannes aufgeführt, der mehr Gelehrter als Künstler war. Johann von Medicis wollte über dieses Werk Brunelleschi's Meinung wissen. Das

Interesse der Kunst und die Liebe zur Wahrheit erlaubten ihm nicht, seine Gedanken darüber zu verhehlen; und das Werk, welches erst angefangen war, wurde seiner Leitung anvertraut. Am Ende war fast diese ganze Basilika das Werk Brunelleschi's. Wenn man einige Incorrektheiten daran wahrnimmt, so hat man sie einerseits den Fehlern der ersten Grundlegung und anderseits den Fehlern derjenigen zuzuschreiben, welche dieselbe nach seinem Tode vollendet. Uebrigens muß man die schöne Anordnung eines in seinen Linien höchst regelmäßigen Planes bewundern, den er zugleich demjenigen, was schon stand und nicht von ihm entworfen war, sehr glücklich anzupassen wußte.

Brunelleschi adoptirte für die Anordnung seines großen Schiffs die Anwendung von Bogen auf Säulen, wozu ihm mehrere Ueberreste der alterthümlichen Architektur früherer Jahrhunderte zum Muster gedient. Uebrigens war die Anwendung derselben bei der Construktion der neueren Kirchen sehr natürlich und zweckmäßig, da der große Umfang der Letzteren auch im Innern eine bedeutende Höhe fordert. Aber zum Erstenmale bemerkte man hier, was man noch an keinem Baudenkmale gesehen. Man hatte nämlich bisher die Säulen so angewendet, wie sie sich entweder ganz fertig vorgefunden, oder wie die Lokalität sie zu fertigen befahl, das heißt ohne Rücksicht auf Schönheit der Formen, oder auf die Richtigkeit der Verhältnisse einer jeden Ordnung. Hier aber sah man zum Erstenmale wieder die korinthische Ordnung mit der ganzen Regelmäßigkeit ihrer Details und ihrer Verhältnisse, mit der ganzen Eleganz der Ausführung und der Composition ihres Capitäls mit Akanthusblättern erscheinen.

Cosmus von Medicis beauftragte Brunelleschi, ihm ein Modell zu einem prächtigen Palaste zu machen. Der Künstler übernahm mit Entzücken diesen schmeichelhaften Auftrag und bemaß den Reichthum des Gebäudes nur nach dem Reichthum des Herrn, der es bewohnen sollte. Aber das Projekt schien

Medicis zu groß; er wagte es nicht, es ausführen zu lassen, weniger aus Ursachen der Kosten, als aus Furcht, auf eine unbesonnene Weise Neid zu erregen. Brunelleschi zerbrach aus Verdruß sein Modell. In der Folge bereute Cosmus seine Bescheidenheit. Niemand wußte besser als er, den Mann zu würdigen, dessen Werk er ausgeschlagen; er gestand, nie bei irgend jemand Anderem so viel Einsicht und soviel Seelengröße gefunden zu haben.

Wenn Brunelleschi manchmal die Unannehmlichkeit hatte, seinem Talente schöne Unternehmungen entgehen zu sehen, so hatte er auch mehr als einmal den Verdruß, Andere nicht vollenden zu können. Unter die Zahl seiner Werke gehört z. B. auch der Tempel der Engel, welcher bis heute unvollendet geblieben. Es ist eine Rotunde, in welcher man bemerkt, daß Brunelleschi sich der alterthümlichen zirkelrunden Tempel erinnert, die man in Rom den Tempel des Bachus und der heiligen Constantia nennt. Was jetzt noch von diesem Gebäude übrig, läßt bedauern, daß man damit nur bis zum Gesimse gekommen. Man wollte es seither durch die Zeichnungs-Akademie vollends ausbauen lassen und es ihr zu ihren Versammlungen überlassen. Aber dieses Projekt ist bis jetzt nicht zur Ausführung gekommen. Gegenwärtig ist dieses Denkmal eine Art von Ruinen geworden, dem zerstörenden Einfluß der Elemente und dem Verfalle überliefert, welchen die dort freiwillig wachsenden Schmarozerpflanzen noch mehr beschleunigen.

Brunelleschi zeigte sich zu der nämlichen Zeit als ein eben so erfinderischer Mechaniker, als er gründlicher Architekt war. Florenz fand damals sehr viel Vergnügen an einer Art von frommen Vorstellungen, welche darin bestanden, daß man ein Bild des Paradieses geben wollte. Es war eine unermeßliche Glorie, in deren Mitte man bewegliche Figuren sah, welche die Engel und die Seeligen vorstellten. Die Täuschung wurde

durch die vereinigte Wirkung einer Menge Lichter hervorgebracht, welche mit der größten Schnelligkeit bald bedeckt bald enthüllt, diesem Schauspiele sehr viel Mannigfaltigkeit gewährten. Man muß in Vasari die Schilderung dieses Maschinenspiels lesen, dessen Erfindung er unserm Architekten zuschreibt. Das Theater dieser frommen Vorstellungen war die Kirche des heiligen Geistes, welche durch einen seltsamen Contrast die Beute einer wüthenden Feuersbrunst wurde.

Vor diesem Zufalle, der sie ganz zerstörte, drohte sie den Einfall, und Brunelleschi erhielt den Auftrag, sie nach einem neuen Plane wieder aufzubauen. Er machte das Modell davon in erhabener Arbeit, nach welchem das Gebäude auch von ihm angefangen und nach seinem Tode vollendet wurde. Die Kirche des heiligen Geistes ist, in Betreff der Architektur, die schönste in Florenz. Nichts ist einfacher und besser verstanden, als ihr Plan. Es ist eine alterthümliche Basilika, zu den Gebräuchen des Christenthums eingerichtet. Vorzüglicher in ihrer Eintheilung als die Kirche des heiligen Laurentius, übertrifft sie diese auch durch das allgemeine Verhältniß und die Details der Anordnung. Ihre korinthische Säulenordnung bietet eine bessere Nachahmung der Werke des Alterthums dar. Einige Fehler, welche die Kritik in dieser Architektur gerügt, schreibt man der Unachtsamkeit der Nachfolger Brunelleschi's zu.

Sein Name hatte eine solche Celebrität erlangt, daß man von allen Seiten und in fremden Ländern Projekte und Modelle zu Baudenkmälern von ihm verlangte. Der Marquis von Mantua berief ihn, um einigen Werken vorzustehen und Dämme zu errichten, um das Austreten des Po zu verhindern.

Der Papst Eugen IV. verlangte von Cosmus von Medicis einen Architekten, den er mit der Errichtung eines Gebäudes beauftragen wollte, welches indessen nicht zur Aus-

führung kam. Cosmus sandte ihm Brunelleschi mit einem Briefe, worin er ihm sagte: „Ich sende Ew. Heiligkeit einen Mann von solcher Geschicklichkeit, daß er fähig wäre, den Erdball umzukehren.“ Das Aeußere Brunelleschi's hatte Alles, was diese Hyperbel nur noch einer größern Uebertreibung zu beschuldigen schien. Der Papst, erstaunt über den Contrast, welchen die physische Schwäche des Künstlers gegen seine gerühmten Fähigkeiten darbot, sagte zu ihm: „Sie sind also der Mann, welcher im Stande ist, die Welt aus ihren Angeln zu heben?“ — „Geruhen Ew. Heiligkeit nur, mir einen Stützpunkt zu geben, erwiederte Brunelleschi, und Sie werden sehen, ob ich nicht damit zu Stande komme.“

Erzeugen große Unternehmungen große Männer, oder veranlassen große Männer große Unternehmungen? Es scheint hierin eine Wechselwirkuug Statt zu finden. Kann man wohl zweifeln, daß die ungeheuere Kuppel der Kirche von Santa Maria del Fiore der Sporn gewesen, welcher das Genie Brunelleschi's aufgereizt? Aber wer begreift nicht auch, daß die Erscheinung eines solchen Genie's sein Jahrhundert befeuern und ihm Geschmack für große Unternehmungen einflößen mußte. Ein allgemeiner Schwung erregte bald den Ehrgeiz bloßer Privaten sogar, ihrem Namen durch die Größe und Pracht ihrer Wohnungen und Paläste Glanz zu verschaffen. Brunelleschi sollte noch die Ehre haben, das größte Gebäude dieser Art in Florenz, nach der Kirche von Santa Maria del Fiore, aufzuführen. Ich meine den berühmten Palast Pitti, welcher seitdem durch Amanati vergrößert, die Residenz der Großherzoge von Toskana geworden.

Man kann mit Grund vermuthen, daß der kolossale Baugeschmack des neuen Hetruriens eine Ueberlieferung des Baugeschmacks des alten war, wie auch, daß zu beiden Epo-

chen die Beschaffenheit der Materialien, welche die Steinbrüche in diesem Lande zum Verarbeiten darboten, natürlich die Bauleute zur Verwendung wahrhaft riesenmäßiger Steinblöcke veranlaßt. Die Ruinen von Fiesole gaben zu Florenz die ersten Lehren dieser Art, und die noch vorhandenen Ueberreste der Mauern einiger hetruszischer Städte waren zu auffallende Beispiele, um nicht zu ihrer Nachahmung einzuladen. Es ist zu vermuthen, daß der Gebrauch ungeheuerer Bossagen *, welcher in der Architektur der neueren Toskaner herrscht, sich durch ältere Gewohnheit fortgepflanzt. Dieser Geschmack war schon vor Brunelleschi eingeführt. Er selbst hatte deren an vielen alterthümlichen Denkmälern in Rom von ausgezeichneten Mustern gesehen, die viel größer und damals ohne Zweifel auch in größerer Anzahl, als gegenwärtig vorhanden.

Man hat auch, und zwar nicht ohne große Wahrscheinlichkeit, die Anwendung dieses Geschmacks fast in allen großen Palästen von Florenz den politischen Ursachen der Zeit beigemessen, in welcher sie in Mitte unaufhörlicher Gährungen eines unruhigen und aufrührerischen Volkes aufgeführt wurden. Es wäre nicht zu wundern, daß die Großen selbst der Construktion ihrer Stadthäuser jene Art äußern Charakters zu geben gesucht, der ihnen das imposante Ansehen fester Schlösser oder Zitadellen gewährt.

Wie es sich auch mit diesen Gründen verhalten mag, so trieb Brunelleschi diesen Charakter von Construktion bei dem Palaste Pitti auf's Höchste. Es bedurfte ohne Zweifel der ganzen Größe, die man an dieser Masse bewundert, des ganzen Stolzes und der Energie, welche darin herrschen, um die von dieser Construktion unzertrennliche schwerfällige Ein-

---

* Bossagen sind Werkstücke, die nur an den Rändern glatt behauen, in der Mitte aber hervorstehen und rauh bearbeitet sind. Man sieht sie nur noch an Gebäuden, welche aus dem Mittelalter stammen. A. d. U.

tönigkeit in einer Façade zu verzeihen, die auf neunzig Klafter Länge nur drei und zwanzig Fensteröffnungen zählt. Man sieht, daß zu jener Epoche der Geschmack der alterthümlichen Architektur, der Anwendung ihrer Säulenordnungen und ihrer Verzierungen sich noch nicht auf die Construktion der Civil-Gebäude erstreckt. Brunelleschi hätte damals vielleicht den Gewohnheiten seiner Zeit zu sehr widersprochen, wenn er sich von einer Construktion entfernt, welcher in der That die Anmuth und der Reichthum der Säulenordnungen fremd bleiben mußten. Voll von den Erinnerungen an die großen Construktionen des alten Roms, sollte man sagen, daß er bei seinen Werken nichts von ihnen habe entlehnen wollen, als die Eindrücke, welche die Stärke und die Dauerhaftigkeit hervorbringen. So schienen die schönen Arkaden in Bossage der Wasserleitung der Aqua Martia zu Rom, ihm die großen bogenförmigen Oeffnungen in den drei Stockwerken des Palastes Pitti eingegeben zu haben. Die des Erdgeschosses haben wirklich sehr schöne Einfassungen der Fenster und Thüren, deren Profile und Reinheit man bewundert. Es wäre zu wünschen, daß eine so große Masse mit einem Gesimse gekrönt seyn möchte, das dem Charakter des Ganzen entspräche. Aber Brunelleschi führte den Bau nur bis zum zweiten Stockwerke. Amanati vollendete denselben, so wie das Innere des Hofes, wovon die Original-Zeichnungen verloren gegangen.

Brunelleschi bildete mehrere Zöglinge, unter welchen man mehr als einen geschickten Künstler findet, der sich begnügte, seine Projekte auszuführen und unter seinen Befehlen zu arbeiten. Ein solcher war Lucca Fancelli, der bei dem Baue des Palastes Pitti angestellt war. Der berühmteste von seinen Schülern war Michelozzo, welcher in seine Fußstapfen trat und seine Manier fortsetzte. Man nennt unter denselben auch Antonio Manetti und Bugiano, welcher die Mar-

morbüſte verfertigt, die man noch jetzt auf dem Grabmale ſeines Meiſters ſieht.

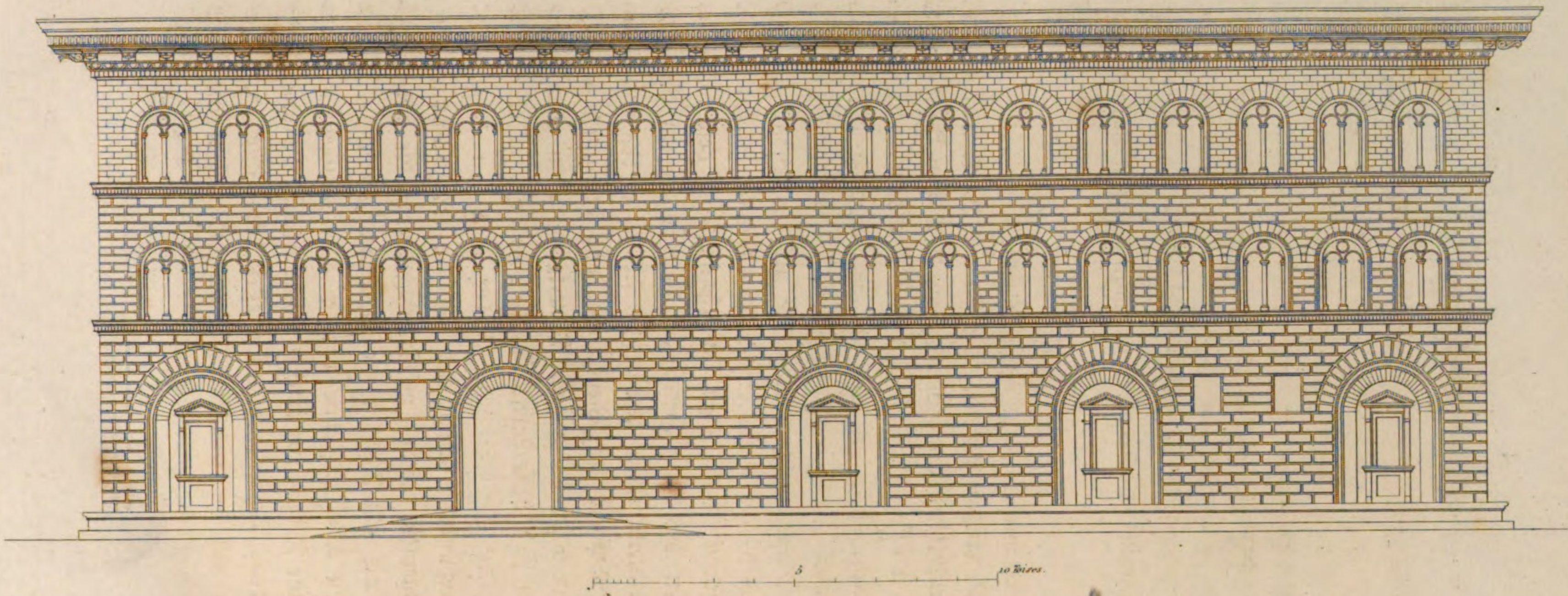
Brunelleschi ſtarb, neun und ſechzig Jahre alt, den 16. April 1444. Obgleich ſein Familienbegräbniß ſich in der Sankt-Markus-Kirche befand, wurde ſein Leichnam dennoch in die der Santa Maria del Fiore begraben, wo man über ſeinem Grabe folgende Inſchriften lieſt:

Quantum Philippus architectus arte dædalea valuerit, cum hujus celeberrimi templi mira testudo, tum plures aliæ divino ingenio ab eo advinentæ machinæ documento esse possunt. Quapropter ob eximias sui animi dotes singularesque virtutes XV. Kal. Maias anno MCCCCXLIV ejus B. M. corpus in hac humo subposita grata patria sepeliri jussit.

Philippo Brunellesco antiquæ architecturæ
instauratori
S. P. Q. F. civi suo benemerenti.

Johann Baptiſt Strozzi grub zugleich folgende vierzeilige Strophe ein:

Tal sopra sasso, sasso
Di giro in giro eternamente io Struzzi
Che cosi passo passo
Alto girando al ciel mi ricondussi.



E. Ollivier sc.

PALAIS MÉDICIS DEPUIS RICARDI,

À FLORENCE.

T. I, p. 69.

Michelozzo,

Florentiner-Baumeister,

welcher vermuthlich zu Anfange des XV. Jahrhunderts geboren worden

---

Die Construktionsart eines jeden Landes, worunter ich die Natur der Materialien verstehe, die sich der Baukunst darbieten und dem Architekten gewißermaßen die Art ihrer Verwendung vorschreiben, übt stets einen großen Einfluß sowohl auf die Erfindung der Baudenkmale, als auf das, was man ihren Styl oder ihren Geschmack nennt, aus. Toskana ist voll offenliegender Felsenmassen, aus welchen man die größten Blöcke und die höchsten Säulen aus einem Stücke hauen kann. Diese natürlichen Baumittel, deren man sich ehemals zu den kolossalen Construktionen des alten Hetruriens bediente, boten sich auch den ersten Florentinischen Architekten selbst bei den Gebäuden dar, welche noch vor der Wiedereinführung der guten Architektur aufgeführt wurden. Große Materialien laden ohne Zweifel zu großen und dauerhaften Denkmälern ein. Damit aber dieser Geschmack des Großen, welcher stets mit der Dauerhaftigkeit verbunden, selbst bis auf die Construktionen der Privaten allgemein werde, müssen nothwendig die öffentlichen Sitten und die häuslichen Gebräuche dazu mitwirken. Dieß war von den ältesten Zeiten her in dem heutigen Toskana der Fall. Eine Menge der ältesten Baudenkmale, welche Theils noch vorhanden, Theils auf den ältesten Gemälden abgebildet sind, waren aus ungeheueren Werkstücken, deren Außenseite in Bossage gearbeitet war, aufgeführt.

Eine solche Construktionsart wird, in jenem Grade von Stärke und Dauerhaftigkeit, nothwendig kostspielig und ist deswegen allein schon ein Gegenstand des Luxus. Diese Betrachtung, zu welcher sich noch das Ehrgefühl gesellte, das sich an die Fortdauer der Familien knüpfte, deren Wohnungen als häusliche Denkmäler betrachtet wurden, mußte nicht nur den Geschmack der Bossage begünstigen und fortpflanzen, sondern auch die Anwendung der Säulenordnungen und Verzierungen der alterthümlichen Architektur in der Erfindung der Paläste verzögern.

Auch sehen wir, daß Brunelleschi, obgleich er der Wiederhersteller dieser Architektur war, in der großen äußern Masse des Palastes Pitti nur den Geschmack fortgepflanzt, den er eingeführt gefunden. Erst nach und nach sah man denselben etwas von seinem Ernste verlieren und sich gefällig mit allen Combinationen der Säulenordnungen vermischen, welche der Geist der Mannigfaltigkeit darin einzuführen für gut fand. Und bereits kann man in den Façaden der Paläste Riccardi und Strozzi bemerken, daß die Schwerfälligkeit und Eintönigkeit des Palastes Pitti einem gefälligern Style gewichen, in welchem die Schattirungen des Tons die strenge Einförmigkeit des fortwährenden und ausschließlichen Gebrauchs der Bossage, nach Verhältniß der Stockwerke vermindern. Dieß bemerkt man vor Allem an dem Palaste Medicis oder Riccardi, einem Werke Michelozzo's.

Bevor er die Schule Brunelleschi's besuchte, hatte Michelozzo zunächst die Bildhauerei in jener des Donatello studirt, und sich fast auf alle Theile der Zeichenkunst verlegt; auch machte er sich in allen Künsten geschickt. Aber Eine derselben sollte über die Anderen die Oberhand erhalten, und dieß war die Baukunst, für die er sich endlich vorzugsweise entschied. Bald nahm man wahr, daß Brunelleschi seinen Nachfolger gefunden.

Die Construktion und Eintheilung der Häuser und Paläste sind den Veränderungen der öffentlichen und Privatgewohnheiten unterworfen. Wenn das Wachsthum der Reichthümer oder andere Ursachen neue Bedürfnisse herbeiführen, entsteht auch eine neue Kunst, nämlich die einer schicklichen innern Eintheilung mit möglichster Berücksichtigung des im Aeußern herrschenden Geschmacks.

Michelozzo galt in der Kunst, der einfachen Eintheilung der Gebäude eines andern Zeitalters die mannigfaltigen, durch den Luxus seines Jahrhunderts gebotenen Schicklichkeiten und Nothwendigkeiten anzupassen, für den sinnreichsten Mann seiner Zeit.

Cosmus von Medicis wußte sein Talent in dieser Kunst sehr zu schätzen. Er stellte dasselbe, wie man sehen wird, mehr als einmal auf die Probe und zunächst in einem Gebäude, welches ganz von seiner Erfindung war. Brunelleschi hatte ihm früher ein Modell zu einem Palaste gemacht, dessen einziger Fehler, wie es scheint, nur darin bestanden, daß er zu groß und zu kostspielig gewesen. Michelozzo, durch dieses Beispiel gewarnt und mit den Absichten Cosmus bekannt, überreichte ihm ein Modell in erhabener Arbeit von dem Palaste, welcher seitdem an die Familie Ricardi überging, deren Namen er nun auch trägt.

Cosmus genehmigte das Projekt, und man sah zum Erstenmale zu Florenz einen Palast sich erheben, welcher mit der Solidität, dem Luxus der Construktion und einer fleißigen Architektur zugleich das Verdienst einer geräumigen und bequemen innern Eintheilung verband. Vasari, welcher uns einige Details über diese Gemächer mittheilt, fügt hinzu, daß sich nicht ein Einziges darunter befinde, welches nicht geeignet, die größten Fürsten Europas aufzunehmen. Obgleich dieser Palast, fährt er fort, nur von und für einen bloßen Bürger, welcher damals noch Cosmus von Medicis war, bestellt und aufgeführt worden; so hat er seitdem dennoch Könige, Kaiser,

Päpste und die erhabensten Personen Europens sehr anständig empfangen.

Der Palast Medicis (jetzt Ricardi) ist unter allen Palästen von Florenz eine der imposantesten Massen. Der Gebrauch der Bossage bietet hier, ohne seinen Charakter der Stärke zu verlieren, weit mehr Mannigfaltigkeit dar, als an dem Palaste Pitti. Die Fenster sind, wie bei Letzterem, bogenförmig und in der Mitte durch eine Säule getheilt, wodurch zwei Oeffnungen entstehen. In dem Untersatze des Palastes sind in ungleicher Entfernung von einander fünf Bogen angebracht, wovon der Eine das Thor ist; die übrigen sind mit sehr schönen Fenstereinfassungen ausgefüllt. Der Palast ist mit einem reichen aber etwas massiven Gesimse gekrönt, das im Allgemeinen hinter dem, eines Palastes gleicher Art, des Palastes Strozzi, zurücksteht, welcher von Benedetto da Mayano angefangen und von Cronaca durch ein Gesims vollendet wurde, das für das schönste gilt, welches die Architektur der neueren Paläste hervorgebracht.

Man bedauert, daß die innere Anordnung des Palastes Ricardi nicht dem großartigen und majestätischen Anblick seiner Façade entspricht, das heißt, daß ein großer, geräumiger Hof, wie seither anderwärts, nicht mit dem in Uebereinstimmung gebracht worden, was das Aeußere verkündigt. Mehr als eine Ursache dieser Vernachlässigung dürften wir indessen in den Sitten der Zeit finden. Wie dem auch sein mag; so begreift der Grundriß des Palastes zwei Höfe von ungleicher Größe, wovon der mindest geräumige gleichwohl der merkwürdigste ist. Er besteht aus einem viereckigen Portikus mit auf Säulen gestützten Bogen, worauf das Hauptstockwerk ruht, über welches sich eine Loggia erhebt, deren Säulen denen des untern Portikus entsprechen.

Cosmus von Medicis, im Jahre 1433 aus Florenz verbannt, zog sich nach Venedig zurück. Michelozzo begleitete

ihn auf seinem Exil in jene Stadt, wo er häufig Gelegenheit fand, sein Talent so wohl in Verfertigung von Modellen für Häuser reicher Privaten, als zur Verschönerung öffentlicher Denkmäler zu benützen. Auch unterstützte er Cosmus in seinen Projekten, die ihn in seiner Muße beschäftigten. Zu diesen gehörte unter Anderen die schöne Bibliothek von St. Georg Major, unternommen und ausgeführt auf Kosten des erlauchten Verbannten, welcher im darauf folgenden Jahre in sein Vaterland zurückberufen wurde. Diese Rückkehr war für Cosmus ein Triumpf, welchen auch Michelozzo theilte.

Cosmus von Medicis beauftragte ihn bald darauf, zu Florenz das große Gebäude der *Signoria*, jetzt *Palazzo vecchio* genannt, wiederherzustellen. Diese Wiederherstellung beschränkte sich aber nicht blos auf die Solidität dieser großen Masse, welche Arnolpho im Jahre 1298, wie es scheint, mit wenig Sorgfalt aufgeführt, sondern erstreckte sich auch auf eine bessere Eintheilung in ihrem Innern, welche bisher ohne Kunst und nur dem beschränktern Bedürfnisse jenes Jahrhunderts angemessen war.

Die Arbeiten Michelozzo's bei dieser großen Restauration hatten ein doppeltes Verdienst, erstens, das einer seltenen Geschicklichkeit in Bezug auf das Werk selbst und zweitens das Verdienst einer großen Uneigennützigkeit der Selbstliebe von Seiten des Architekten. Es gibt in der That wenig Unternehmungen, die weniger schmeichelhaft sind, als Pfeiler, Säulen und Baumassen unterhalb auszubessern, alte Materialien durch neue zu ersetzen, Bogen zu verstärken, Mauerspalten zu verstopfen, Strebemauern zu verdoppeln, Decken zu erneuern, Theile, welche früher verschiedene Fußbodenhöhen hatten, in gleiche horizontale Lage zu bringen, für andere Eintheilungen neue Thüren- und Fensteröffnungen durchzubrechen u. s. w. Alles dieß erfordert viel Sorgfalt, Verstand und Kenntniß der Mittel, Massen zu unterstützen, denen man andere Träger geben will,

so wie der Kunst, das Neue dem Alten anzupassen und diese Zusammensetzung zu verbergen.

Michelozzo entsprach den Absichten Medici's mit dem glücklichsten Erfolge. Nachdem er Allem Genüge geleistet, was die Solidität erfordert, hatte er noch das Verdienst, diesem großen Innern eine gewisse Gesammt-Einheit zu geben, die es zuvor nie gehabt und welche es durch eine neue Eintheilung erhielt, die, indem sie alle Theile mit einander verband, ihnen zugleich solche Verbindungsgänge gab, daß die Signori, welche zuvor nur einen einzigen großen Saal zu ihrem gemeinschaftlichen Gebrauche hatten, jeder ein abgesondertes Gemach erhielten.

Vasari liefert eine umständliche Beschreibung dieser Arbeiten Michelozzo's, welcher zwar das Werk des vorhergegangenen Zeitalters verbessert, aber gleichwohl noch dem darauf folgenden Jahrhundert übrig ließ, dem Innern dieses Palastes eine noch bequemere Eintheilung zu geben.

Ein neuer Medicis, Cosmus II., wollte im Jahre 1538 den alten Palast bewohnen und wünschte zu diesem Ende, daß ein neuerer Geschmack sowohl die Eintheilung als die Verzierung desselben verjüngen möchte. Aber er wurde von denen, an die er sich gewendet, übel verstanden und noch übler bedient, und ließ daher Vasari von Rom kommen, der ihm nach Verlauf von sechs Monaten ein hölzernes Modell des Palastes mit einer in allen seinen Details von der bisherigen sehr verschiedenen Eintheilung vor Augen stellte. Medicis genehmigte das Projekt. Vasari legte Hand an's Werk und machte, nach seinen eigenen Worten, aus dem alten Palaste einen ganz neuen, „so," sagt er, „daß wenn die ersten Architekten, Arnolpho und Michelozzo, wieder auf die Welt zurückkämen, sie ihr Werk nicht mehr erkennen würden."

Dieser Palast, dessen Inneres man noch heute bewundert, ist schon seit langer Zeit nicht mehr die Residenz der Groß-

herzoge. Wenn Einer der jetzigen Fürsten denselben auf's Neue bewohnen wollte, würde das Gebäude sehr wahrscheinlich einer abermaligen Metamorphose unterliegen müssen. Da die Architektur nicht den Gewohnheiten und Gebräuchen befiehlt, so muß Erstere sich nothwendig den Letzteren unterwerfen.

Man nennt noch eine ziemlich große Anzahl von Werken Michelozzo's, die, obgleich wenig berühmt, dennoch von der Fruchtbarkeit seines Talentes zeugen. Darunter gehören das Dominikanerkloster und das Noviziat zum heiligen Kreuz zu Florenz; der Palast Cafaggiulo zu Mugello, auf Befehl Medici's im Geschmack einer Festung aufgeführt; der Palast der Villa Careggi, zwei Meilen von Florenz, ein Gebäude von merkwürdiger Pracht; ferner zu Fiesole, für Johann von Medicis, einen Sohn Cosmus I., einen prächtigen Palast, bei welchem sich der Architekt eben so geschickt als sinnreich bewies, das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden, die unebene Lage des Bauplatzes zu benutzen, um in den unteren Gewölben die Ställe, die Keller und übrigen zur Oekonomie des Hauses erforderlichen Räume anzubringen, indem er die oberen für die Eintheilung der Wohnung vorbehielt.

Zur nämlichen Zeit entwarf Michelozzo den Plan zu einem Hospizium für die Pilger des heiligen Landes, und Cosmus sandte das Modell davon nach Jerusalem, um dort dasselbe auf seine Kosten ausführen zu lassen.

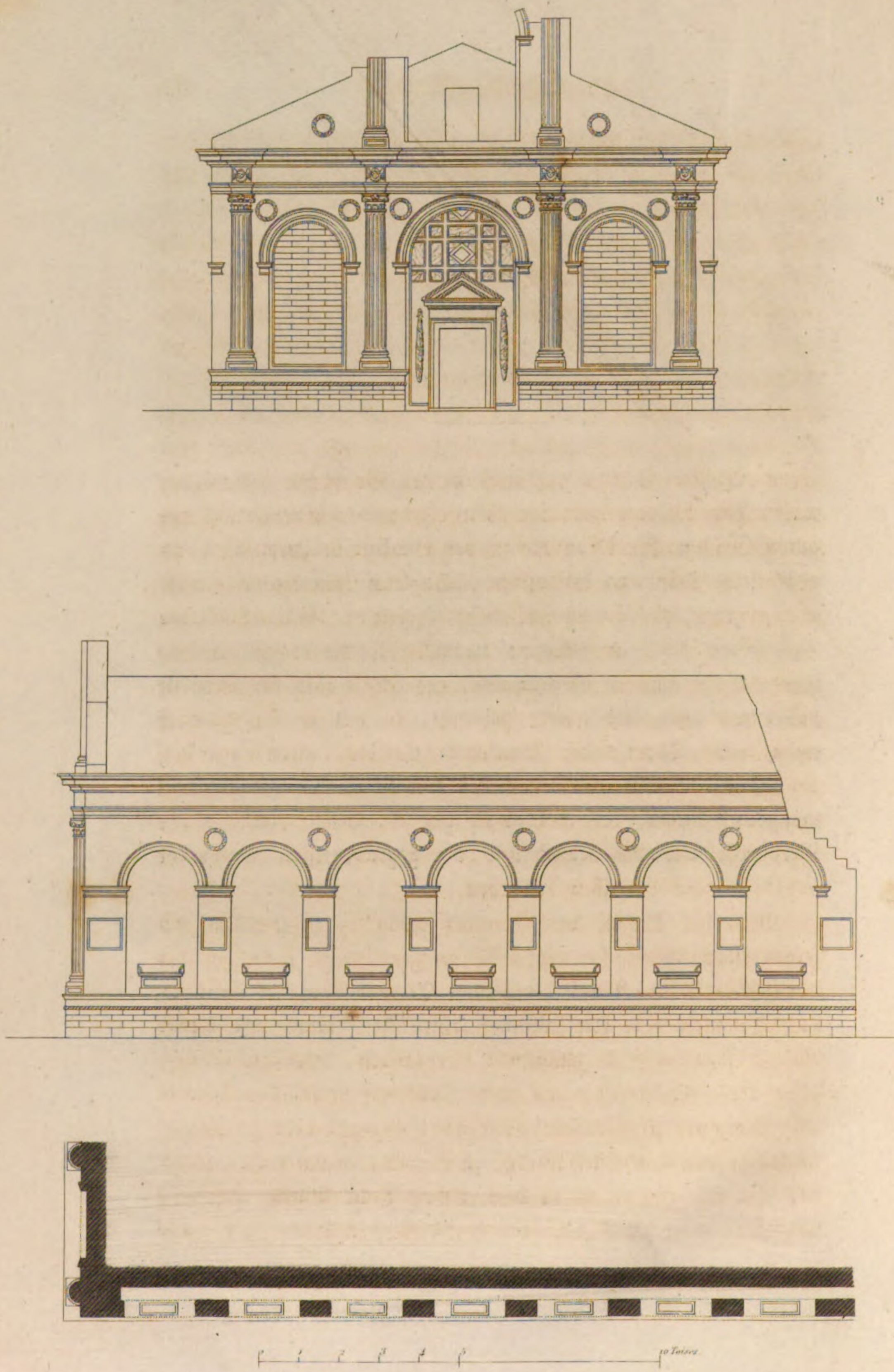
Cosmus unternahm kein Gebäude, das er nicht Michelozzo anvertraut. So bediente er sich seiner, um Wasser nach Assisi zu leiten, woran diese Stadt Mangel litt. Noch in dieser Arbeit begriffen, beschäftigte sich Michelozzo zugleich mit einer andern: mit dem Plan der Citadelle von Perusa. Nach Florenz zurückgekehrt, baute er hier den Palast Torna Buoni, beiläufig im Geschmacke des Palastes Medicis, mit Ausnahme daß er sich dabei nicht der Bossage bediente und dem Gebäude keine so reiche Krone gab.

Als Franz Sforza, Herzog von Mailand, Cosmus I. einen Palast in seiner Hauptstadt geschenkt, wollte Letzterer, daß sein Lieblings-Architekt ihm behülflich sei, dem Herzog zu beweisen, wie sehr er sein Geschenk zu schätzen wisse, und befahl ihm, dieß Gebäude mit allen Kunstmitteln auszuschmücken, die am geeignetsten seien, den Werth desselben zu erhöhen.

Michelozzo war in gleichem Grade der Freund, wie der Architekt Cosmus I. Peter von Medicis, welcher seinem Vater in der Regierung folgte, erbte von ihm die gleichen Neigungen und bewies dieß durch das Denkmal, welches er seinem Andenken weihte; ich meine die Kapelle der Mariä-Verkündigung bei der Servitenkirche zu Florenz. Er wollte, daß dieses Denkmal nach den Zeichnungen und unter den Augen Michelozzo's aufgeführt würde, dessen Alter es ihm nicht wohl mehr möglich machte, persönlich allen Arbeiten zu genügen, die er seinem Rufe verdankte. Diese berühmte Kapelle, bei welcher Pagno di Lapo Partigiani, Bildhauer von Fiesole, mit so viel Geschmack die Reichthümer der Bildhauerei mit denen der Architektur zu vereinigen wußte, wurde daher blos unter der Leitung Michelozzo's aufgeführt.

Er starb acht und sechszig Jahre alt und wurde in die Kirche von Santa Maria del Fiore zu Florenz begraben.

LEON-BATISTA ALBERTI.



R. Ollivier sc. VUES ANTÉRIEURE ET LATÉRALE DE S. FRANÇOIS DE RIMINI. T. I. p. 79.

Leon Batista Alberti,

Florentinischer Architekt,

geboren im Jahre 1398.

Leon Batista Alberti verdient in der Geschichte derjenigen, welche zur Wiedergeburt der Künste und zur Erneuerung des guten Geschmacks, besonders in der Baukust beigetragen, einen der ersten Plätze zu behaupten. Obgleich ihm Künstler vorausgegangen, die ihn hinsichtlich der Größe der Unternehmungen weit übertroffen, und Andere nachgefolgt, die es in der Anwendung der schönen Verhältnisse, des Styls und der Modelle des Alterthums viel weiter gebracht, so hat er sich dennoch durch seine Theorie der Baukunst (de Re aedificatoria), ein Werk, welches bis dahin bei den Neueren ohne Beispiel war, und denen, die nachkamen zur Vorschrift diente, hohe Verdienste um die Kunst und die gegründetesten Ansprüche auf den Dank derselben erworben.

Man hat Vasari den Vorwurf gemacht, zu sparsam mit seinen Nachrichten über einen Mann gewesen zu seyn, welcher durch eine seltene Vereinigung von Eigenschaften, Kenntnissen und Talenten eine Art Wunder seiner Zeit, war; und ferner daß er sogar gewisse Umstände übergangen, über die er sich, ohne große Nachforschungen hätte Auskunft verschaffen können. Der Vorwurf ist vielleicht nicht ganz ungegründet; gleichwohl scheint er uns entkräftet werden zu können, wenn man erwägt, daß Vasari, indem er in dem Leben Leon Batista Alberti's nur das, des Künstlers oder Architekten schildert, sehr wohl

alle seine übrigen Talente und seine zahlreichen Arbeiten aller Art nicht nur als der Architektur fremd, sondern sogar als solche betrachten konnte, die ihn abwendig gemacht, sich ausdrücklich zu dieser Kunst zu bekennen, welches die Thatschen selbst uns zeigen werden. Endlich könnte uan sagen, daß Vasari ihn mehr als einen Liebhaber, denn als einen Künstler betrachtet.

Wie dem auch seyn mag; so erlauben wir uns, ohne uns einer entgegengesetzten Uebertreibung schuldig zu machen, hier nach den authentischen Nachrichten der Zeitgenossen, in gedrängter Kürze ein treues Gemälde von Leon Batista Alberti, von seinen sämmtlichen Naturgaben und seinen Studien zu entwerfen, die ihn zu einem der seltensten begünstigten Menschen gemacht und unabhängig von dem Ruhme, den er der Architektur verdankt, allein schon hinreichend gewesen, ihm eine wohlverdiente Celebrität zu verschaffen.

Leon Batista Alberti stammte von der berühmten und alten Familie der Alberti ab. Ein Sohn von Lorenzo und Neffe des Kardinals Alberto degli Alberti, fand er bei seinen nächsten Verwandten jene Beispiele, die in der Jugend die Stelle der Lehren vertreten können; aber auch dieser entbehrte er eben so wenig; denn er erhielt von seinem Vater die beste Erziehung. Wachsame Sorgfalt, vernünftige Auswahl der Studien, Anwendung der Zeit: Nichts wurde versäumt. Die Kenntniß der alten Sprachen, auf die sich oft die ganze Wissenschaft gewisser Gelehrten beschränkt, war durch den Gebrauch, den er von denselben machte, für ihn nur der Schlüssel der Wissenschaft der Alten. Daher sein Heißhunger, seine unersättliche Begierde, Alles zu wissen.

Wenn man die ganze Geschichte Alberti's durchgeht, findet man, daß seine Eigenschaften und Leistungen zu dem Ruhme mehrerer berühmten Männer hingereicht hätten. Die Gaben des Geistes waren nicht die Einzigen, welche seinen Ehrgeiz

entflammten. Bei den Griechen würde man seine körperlichen Eigenschaften gerühmt haben. Man erzählt von ihm Beispiele von erstaunlicher Stärke, von Schnelligkeit im Laufen, von Gewandheit im Lanzenspiel und in der Leitung der wildesten Pferde. Die Eigenschaften, die blos zu den Vergnügungen gehören, waren nicht minder ein Gegenstand seiner Erziehung. In der Stadt spazieren gehen, sich zu Pferde sehen lassen, öffentlich reden, dieß seien, sagt er, drei Dinge, auf die man nicht nur Kunst und Studium, sondern auch jene Kunst verwenden müsse, unter welcher sich das Studium verberge.

Die Musik erhielt seine erste Huldigung. Er lernte sie ohne Meister und wurde bald selbst Meister, besonders in der Instrumental-Partie und besonders auf seinem Lieblings-Instrumente. Man zählte ihn unter die besten Organisten seiner Zeit.

Es konnte nicht fehlen, daß Alberti nicht auch Dichter wurde. Der große Meister in der Versekunst, die Liebe, gab ihm den ersten Unterricht. Seine ersten Versuche waren daher, nach der Sitte jener Zeit, galante Poesien. Die Sprache Virgil's und Ovid's wurde, man kann sagen, im ganzen Sinne des Worts, die seinige. Er hatte in gewisser Hinsicht nöthig, wieder Italienisch zu lernen und verdiente gleichwohl, in seiner Muttersprache als Muster angeführt zu werden; aber seine Vorliebe für's Latein verlor er nie. In dieser Sprache schrieb er die Meisten seiner Werke und seiner Gedichte. Man hält ihn sogar für den ersten Urheber des Projekts, den italienischen Versbau zu latinisiren, indem man denselben dem Metrum der griechischen und lateinischen Verse unterwerfe, wie der Brief beweist, welcher mit den, von Vasari angeführten zwei Versen beginnt:

Questa per estrema miserabile epistola mando
A te che spregi miseramente noi.

Dieser Versuch, welcher seitdem von Claudio Tolomei von Siena erneuert wurde, war im Grunde blos eine Folge des Irrthums über die ursprüngliche Bildung der Sprachen. Um einen metrischen Versbau zu Stande zu bringen, muß ein langer Gebrauch der Aussprache jedes Wortes und jeder Sylbe ein bestimmtes Maas von Dauer angewiesen haben; es ist zu spät und umsonst, diese Bedingung in die Gewohnheiten der Sprache erst einführen zu wollen.

Ein solcher Irrthum beweist indessen von Seiten Alberti's blos seine übertriebene Vorliebe für die lateinische und griechische Dichtkunst. Was aber noch mehr von derselben zeugt, war seine Comödie Philodoxeos, die er für das Werk eines alten Dichters ausgab. Ein einziges Wort reicht zu ihrem Lobe hin. Aldus Manucius der Jüngere ließ sich durch dieselbe verführen und gab sie ganz ernstlich als ein Geistesprodukt des alten komischen Dichters Lepidus heraus.

Mit diesem Werke beschäftigte sich Leon Batista Alberti zum Zeitvertreibe während seiner Wiedergenesung von einer ziemlich langen Krankheit, die man nicht ohne Grund seinem übermäßigen Eifer im Studiren zuschrieb; denn seine eigenen Geistesarbeiten waren für ihn blos eine Erholung von dem weit ernstern Studium des bürgerlichen und canonischen Rechts, auf das er sich mit dem angestrengtesten Fleiße verlegte.

Die Exzesse im Studiren sind im jugendlichen Alter vielleicht die gefährlichsten von Allen. Die Fibern haben noch nicht die gehörige Stärke erlangt, um eine anhaltende Geistesanstrengung ertragen zu können, die in diesen Jahren hundertmal beschwerlicher ist, als die Ermüdung, welche körperliche Arbeiten verursachen. Diese traurige Erfahrung machte auch Alberti. Eine erste Krankheit vermochte seinen Eifer nicht zu mäßigen. Bald erfolgte aber eine Zweite, welche mit merkwürdigen Symptomen begleitet war. Die Geschichte, die uns das Detail derselben aufbewahrt, gestattet keinen Zweifel, daß

es eine Art von Abspannung, von gänzlicher Erschlaffung der Nerven war. Er erfuhr die seltsamsten Veränderungen im Organ des Gedächtnisses, indem er sogar die Namen seiner Aeltern und seiner Bedienten vergaß. Die Aerzte hatten ohne große Mühe die Ursache des Uebels errathen und legten ihm eine strenge Diät, das heißt die Enthaltung von allem Studiren auf.

Alberti erlangte seine Gesundheit wieder; doch blieb ihm eine Art von Störung des Gleichgewichts der Säfte zurück. Da er sich auf Alles mit einer außerordentlichen Leidenschaft warf, so folgte seinem moralischen Heißhunger bald Uebersättigung und Eckel. Wenn ihn einmal die Lesewuth ergriff, war Nichts im Stande, ihn seinen Büchern zu entreissen; er vergaß darüber selbst alle Bedürfnisse des Lebens. Sobald aber die Uebersättigung eintrat, war ihm schon der bloße Anblick eines Buches zuwider, und er ging dann von den Wissenschaften zur Musik, Zeichnungskunst, Architektur und zu den gymnastischen Spielen über.

Bei einem dieser Uebergänge schrieb er, stets in seiner Lieblingssprache, seine Abhandlung über die Vortheile und Nachtheile der Wissenschaften (de commodis litterarum atque incommodis). Aber in seinem Werke de Famiglia, machte er der toskanischen Sprache Ehre. Auf sehr unterhaltende Comödien wie z. B. die Wittwe und der Verstorbene, folgten Werke über die Mathematik, und auf diese, theoretische und praktische Arbeiten über die Künste.

Es ist gewiß, daß er Maler war und daß er sich besonders auf die Portrait- und Perspectiv-Malerei verlegte. Vasari versichert, das Portrait Alberti's, von ihm selbst gemalt, gesehen zu haben. In seinen Portraiten suchte er den Beifall der Kinder zu erhalten; ohne Zweifel der wahrhafteste, so ferne blos von der Aehnlichkeit die Rede ist. Was die übrigen Verdienste derselben betrifft, so hat ihn die Zeit um den eben

so unverdächtigen Beifall der Nachwelt beneidet. Von einigen seiner Ferngemälden sind ebenfalls nur noch Erinnerungen übrig.

Aber die Malerei ist ihm für zwei seiner Werke besondere Verbindlichkeit schuldig, die wir hier nicht mit Stillschweigen übergehen dürfen. Das Erste ist seine Abhandlung über die Malerkunst, in drei Büchern, die er in lateinischer Sprache schrieb, die aber seitdem in's Italienische übersetzt, mehrere Ausgaben erlebten und im folgenden Jahrhundert der Abhandlung Leonardo da Vinci's über den nämlichen Gegenstand beigefügt wurden. Das andere Denkmal seines Malertalents ist weniger ein Werk der Malerei, als ein Mittel, die Wirkungen dieser Kunst zu vervielfältigen, ein Verfahren, welches das Gebiet derselben vergrößert, nämlich: die Erfindung des optischen Mechanismus und der illuminirten Ansichten, welche dem Wiederschein des Spiegels ausgesetzt, mit der Natur wetteifern.

Die Gewohnheit hat uns längst mit den Täuschungen dieser Erfindung vertraut gemacht; aber sie erregte und mußte nothwendig bei ihrer ersten Erscheinung die lebhafteste Bewunderung erregen. Es scheint, daß ihr Urheber ihr bereits einen sehr hohen Grad von Vollkommenheit zu geben und zu der Täuschung des Verfahrens an sich, auch schon jene beweglichen Ansichten zu fügen gewußt, welche die Wirklichkeit bis zum Wunderbaren nachahmen. Man ging so weit, diese Erfindung mit jener der Buchdruckerkunst zu vergleichen, mit welcher sie um das nämliche Jahr 1437 gemacht worden.

Vergleicht man diese beiden Erfindungen unter dem moralischen Gesichtspunkte ihrer Wirkungen und ihrer Wichtigkeit, so dürfte der Vergleich ohne Zweifel unrichtig seyn; in materieller Hinsicht aber haben sie ziemlich viel Aehnliches. Die Buchdruckerkunst vervielfältigt den Genuß der Werke des Geistes, die Optik hingegen jenen der Werke der Kunst und der Natur. Die Buchdruckerkunst erleichtert den Menschen in der

weitesten Entfernung von einander die Theilnahme an dem Genusse ihrer wechselseitigen Geistesprodukte; die Optik zaubert gleichsam die Länder selbst, ihre Einwohner, ihre Trachten und ihre Denkmäler in andere Länder, zu anderen Menschen und bewirkt gewißermaßen unter ihnen eine Mittheilung der Dinge, wie die Buchdruckerei eine Mittheilung der Ideen.

Die Erholungen Leon Batista Alberti's wären für einen Andern ernste Beschäftigungen gewesen. In seinen Gewohnheiten und selbst in seinem Zeitvertreibe verkündigte sich eine allgemeine Wißbegierde, das Bedürfniß, Alles zu lernen. Bald suchte er eifrig die Gesellschaft der Gelehrten auf, bald Belehrung unter den Unwissenden. Ueberzeugt, daß immer etwas von ihnen zu lernen sei, verkleidete er sich oft wie Einer ihres Gleichen, besuchte die Werkstätten, die Läden, erkundigte sich bei allen Arten von Handwerkern nach ihren Verfahrungsweisen und Gebräuchen, und stahl ihnen ihre Geheimnisse. Dieß geschah übrigens bloß, um ihnen Alles mit Wucher wieder zu erstatten. Denn bald gingen aus allen diesen unschuldigen Diebstählen, die er hier und dort beging, einige Entdeckungen, einige neue mechanische Verfahrungsarten hervor, welche die Künste und die Handwerker bereicherten.

Wie hätte unter so verschiedenen Neigungen Alberti nicht besonders Geschmack an der Architektur finden sollen! Schon mehr als eine seiner Reisen in verschiedene Gegenden Italiens war der Untersuchung der Denkmäler der alterthümlichen Architektur gewidmet. Aber in Rom vollendete er das Studium ihrer Grundsätze und eignete sich ihren Styl und ihre Manier an. Es gelang ihm mit so glücklichem Erfolge, daß man in keinem der, leider nur allzu wenigen Werke, die uns von ihm übrig geblieben, auch nur eine Spur von Entlehnung oder mühsamer Erwerbung bemerkt; Alles scheint an denselben Ueberlieferung oder legitime Erbschaft des Alterthums zu seyn.

Manchmal haben große Künstler großen Werken gefehlt; öfters aber ereignete es sich auch, daß großen Talenten große Unternehmungen fehlten. Man muß bedauern, daß sich dem Genie Alberti's nicht die größten Arbeiten dargeboten. Er würde sich einer Sanct Peterskirche zu Rom vollkommen gewachsen gefühlt und einem solchen Denkmale vielleicht einen größern Charakter aufgedrückt haben, als Bramante; vielleicht aber, würde er auch so wie dieser, in der Construktion gesündigt haben in welcher man indessen öfters Andere für sich eintreten lassen kann. Dieß that Alberti, der, wie man weiß, so klug war, sich geschickter Leute zur Ausführung seiner Werke zu bedienen. Man kann indessen demjenigen immer verzeihen, mittelmäßig in der Praxis gewesen zu seyn, der sich so geschickt in der Theorie gezeigt. Alberti's Abhandlung über die Baukunst sichert ihm immer einen der ersten Plätze unter den Meistern derselben. Ehe wir von derselben Rechenschaft ablegen, wollen wir uns erst die Denkmäler besehen, deren Urheber er war.

Vier Städte Italiens: Rom, Florenz, Mantua und Rimini haben sich vorzugsweise seines Talents bedient. Zu Rom sind von seinen Werken nur noch einige Erinnerungen übrig. Pabst Nikolaus V. wußte sein Verdienst besonders zu schätzen. Er machte ihn zu seinem Rathgeber bei allen Unternehmungen, die er zur Verschönerung der Stadt auszuführen gedachte. Aber er vertraute ihm auch Arbeiten, bei welchen ihm Rosselino, Bildhauer und Architekt von Florenz beigeordnet wurde. Zu diesen gehörten einige Verbesserungen in dem Palaste des Pabstes, in der Kirche von Santa Maria Maggiore und auch die Wiederherstellung der Wasserleitung de l'aqua vergine oder von Trevi. Alberti hatte auf dem Platze dieses Namens den Springbrunnen aufgeführt, welcher seitdem verschwunden, um demjenigen Platz zu machen, welchen die Freigebigkeit Clemens XII. um die Mitte des letzten Jahrhunderts mit

großen Kosten nach der Zeichnung Nikolaus Salvi an seine Stelle treten ließ. Vasari besaß die Zeichnung eines andern Projekts von Alberti: es war eine offene Gallerie längst der beiden Seiten der Engelsbrücke zum Schutz und zur Bequemlichkeit der Fußgänger. Dieß Projekt knüpfte sich an noch umfassendere Ideen, welche Nikolaus V. in diesem ganzen Quartiere ausführen wollte. Allein diese Ideen starben mit diesem Pabste, dem größten Liebhaber der Künste und der Architektur, den Rom besessen.

Glücklicher als Rom, hat Florenz noch jetzt sehr merkwürdige Werke von Alberti aufzuweisen. Mit Unrecht jedoch, schreibt man ihm die Façade von Santa Maria Novella zu; sein Ruf könnte diese Meinung zwar allerdings rechtfertigen, wenn nicht der halbgothische Geschmack dieser Architektur schon hinreichend wäre, selbst seine entfernte Theilnahme an dieser Erfindung zu widerlegen. In der That ist an dieser Kirche nichts von ihm, als die Pforte, die schönste, die man sehen kann, und welche zu Genüge beweist, daß ihr Urheber an allem Uebrigen durchaus keinen Antheil haben konnte.

Aber Alberti widerlegte diese ziemlich allgemeine Meinung noch augenscheinlicher durch die schöne Façade des Palastes Rucelaï, Strata della Vigna und durch die Loggia gegenüber. Der Styl dieser Werke ist der, der besten griechischen Architektur. Gleichwohl hat diese schöne Loggia Vasari veranlaßt, einige sehr sinnreiche Betrachtungen über die Nothwendigkeit anzustellen, in der Architektur die Praxis mit der Theorie zu verbinden. Alberti gab hierzu wirklich durch einige Abweichungen in der Eintheilung seines Plans und die Errichtung seiner Bogen Anlaß, wodurch er sich zu einigen Vorsprüngen genöthigt sah, deren Uebelstand durch die Regelmäßigkeit des ganzen übrigen Werkes noch mehr in die Augen springt.

Wenn er hier der Kritik einen Tribut bezahlte, so kann man hingegen behaupten, daß er bei einem andern Palaste

Rucelaï (Strada della Scala) über einen wichtigen Punkt vielleicht das erste Beispiel der Rückkehr zu den wahren Grundsätzen der Kunst und des guten Geschmackes gegeben. Ich spreche von der doppelten Loggia, welche zu diesem Palaste gehört. Man sah ihn hier den Gebrauch der Zeiten des Verfalls der alterthümlichen Architektur verlassen: einen Gebrauch welcher fast bei allen damaligen Gebäuden erneuert wurde und darin bestand, daß man Bogen auf Säulen stützte. Bogen bringen entweder wirklich oder anscheinend die Wirkung eines Drucks hervor, welcher einen Widerstand erfordert. Die Säule aber genügt, wegen ihrer wirklichen oder anscheinenden Schwäche, in dieser Beziehung weder der Vernunft noch dem Geschmacke; Beide sagen, daß Bogen auf Pfeiler gestützt seyn wollen. Man will keineswegs in Abrede stellen, daß kurz vor dem Verfall und bei der Wiederherstellung der Künste nicht Bogen von Ziegelsteinen mit großer Solidität auf Säulen von Marmor und zwar in Gebäuden aufgeführt worden, die sich durch ihren Geschmack noch jetzt empfehlen. Auch wird man eingestehen müssen, daß manchmal die Nothwendigkeit, oder die bequeme Nähe vortheilhafter Materialien oder örtliche Ursachen diesen Gebrauch entschuldigen konnten. Zur Zeit Alberti's war er allgemein; aber er hatte die Ehre, die Säulenordnungen auf das System der Gurten oder Architraven zurückzuführen; und die doppelte Loggia des Palastes Rucelaï war das erste Denkmal, bei welchem man das klassische System der griechischen Architektur wieder in seiner ganzen Reinheit erscheinen sah.

Die Kapelle Rucelaï in der Kirche San Pancratio ist ebenfalls ein sehr geschätztes Werk Alberti's. Man findet hier die nämliche Methode angewendet, welche bald die Methode aller wahren Architekten und aller derjenigen wurde, welche die Ueberzeugung erlangt, daß die Architektur ihre Schönheiten nur ihrer Uebereinstimmung mit der Vernunft verdankt.

Zu den Sehenswürdigkeiten von Florenz und zu den beſſeren Werken Leon Batista Alberti's zählt man den Chor und die Emporkirche in der Kirche Mariä-Verkündigung, in Form einer Rotunde, deren Gewölbe, gleich jenem des Pantheons zu Rom, von Balthaſar Franceschini, il Volterrano genannt, al Fresco gemalt war. Der Architekt brachte in dem Umfange dieſer Rotunde neun Kapellen in Vertiefungen an, welche aus neun Bogen gebildet werden, die eben ſo viele Niſchen ſind. Man kennt den Effekt, welchen Einfaſſungen von Bogen hervorbringen, die in einer Kuppel beſchrieben ſind: von der Seite geſehen, erſcheinen ſie ſchief und außer der ſenkrechten Richtung. Vaſari hat Alberti hierüber getadelt, obgleich er dem Gebäude große Schönheiten zugeſteht. Es iſt indeſſen ſchwer zu glauben, daß dieß von Seiten Alberti's Mangel an Erfahrung geweſen; es iſt vielmehr eine jener Wirkungen der Perſpective, die, wenn man will, von einem gewiſſen Punkte aus das Auge beleidigt, welches aber dasſelbe bald wieder verbeſſern lernt. Es mag übrigens wohl ſeyn, daß es bei ähnlichen Anordnungen beſſer iſt, bei den Bogen die Glieder wegzulaſſen, welche zu dem hier fraglichen optiſchen Mißſtande Anlaß geben.

Ludwig von Gonzaga, Marquis von Mantua, hatte in dem Werke der Kirche Mariä-Verkündigung einen Verſuch mit den Talenten Alberti's gemacht. Er wollte ſich ſeiner zur Zierde ſeiner Stadt ganz bemächtigen, und nahm ihn mit nach Mantua, um dort eine Schule der Architektur zu errichten. Endlich gegen das Jahr 1472 beauftragte er ihn, ihm das Modell einer, dem heiligen Andreas gewidmeten Kirche zu machen. Die Ausführung dieſes Modells vertraute Alberti einem gewiſſen Luca von Florenz, einem ſehr verſtändigen Künſtler an, deſſen ſich der Architekt zu rühmen hatte, da er den verſchiedenen Conſtruktionen, die ihm aufgetragen wurden, nicht allenthalben perſönlich vorſtehen konnte. Man hat bemerken wollen, daß er auch ſehr glücklich geweſen, zur Leitung

seiner Arbeiten zu Florenz Salvestro Fancelli zu haben; aber ist ein solches Glück etwa nicht die Folge einer getroffenen guten Wahl, welche selbst wieder von den Kenntnissen des Oberarchitekten zeugt?

Bei Ansicht des Plans der Sankt-Andreas-Kirche erkennt man sogleich, daß er vielen später erbauten Kirchen zum Muster gedient und zu jener Epoche viele Eigenschaften in sich vereinigt, die man seitdem in seinen Nachahmungen umsonst suchen würde. Die Vorderseite des Tempels bietet einen einfachen und doch zugleich reichen Aufriß dar. Man glaubt hier einer Erinnerung des Bogens von Rimini oder einiger anderer Triumpfbogen zu begegnen, welche Alberti zu Rom gesehen, und nach denen er seinen Styl gebildet. Das Innere der Kirche bietet eine sehr regelmäßige Stellung von korinthischen Pilastern dar, die man wegen des weiten Raumes, der sie trennt, nicht gekuppelt nennen kann, auf Pfeilern, welche den Bogen zur Stütze dienen. Diese Ordnung ist mit einem schönen Gesimse gekrönt, über welches sich ein prächtiges Tonnengewölbe mit großen Cassetten erhebt, dessen reiche Eintheilung an die schönsten alterthümlichen Werke dieser Art erinnert. Nach dem Plane Alberti's sollte das Schiff nur durch ein Fenster über der Hauptpforte und durch die in dem Hintergrunde der Kapellen und in der Vertiefung des Doms erleuchtet werden; und in diesem Punkte ist der Architekt den von ihm selbst über die Erleuchtung der Kirchen aufgestellten Grundsätzen treu geblieben. Aber der Tod überraschte ihn, noch ehe sein Modell ganz ausgeführt war.

Diese Kirche, eines der reinsten Werke dieser Art der alterthümlichen Architektur gilt noch nicht für das Meisterstück Alberti's. Die Architekten erkennen den Preis einstimmig der Kirche des heiligen Franziskus von Rimini zu.

Dieses Denkmal ist wirklich in zweierlei Hinsicht merkwürdig. Wenn man es speziell in Beziehung auf die Kunst

betrachtet, so bemerkt man an demselben (wir sprechen von dem Aeußern; das Innere hat noch etwas Gothisches) zu nächst eine die Kirche umgebende Säulenhalle nach Art der Colonnaden an den peripterischen Tempeln der Griechen, welches damals etwas noch ganz Neues war. Diese Säulenhalle von dem edelsten Verhältniß und der reinsten Form erhebt sich auf einem fortlaufenden Untersatze vom schönsten Charakter, welcher das ganze Denkmal bis zu der Säulenordnung der Eingangsfaçade umgibt, wo er nur durch die Pforte unterbrochen ist. Diese Façade, deren oberer Theil nicht vollendet worden, bietet drei Bogen dar, deren mit korinthischen Säulen gezierte Pfeiler noch an die Anordnung der alterthümlichen Triumpfbogen und besonders an den von Rimini erinnern. Alle Details dieser Architektur können als alterthümliche Ueberlieferungen betrachtet werden, und man könnte sagen, daß Alberti die Absicht gehabt, die in seiner Abhandlung: De re aedificatoria aufgestellten theoretischen Grundsätze hier durch reelle und praktische Beispiele zu bestätigen.

Aber es gibt noch einen andern Gesichtspunkt, unter welchem dieses Denkmal ein ganz eigenthümliches Interesse erhält. Obgleich der Architekt in dieser besondern Beziehung nichts gethan, als daß er die Absichten desjenigen unterstützt, welcher das Werk aufführen ließ, muß man gleichwohl so gerecht seyn, anzuerkennen, daß eine schöne Idee sehr glücklicherweise bei Alberti das Genie gefunden, welches geeignet war, derselben ihren ganzen Werth zu geben. Sigismund Malatesta, ein berühmter Kriegsheld des fünfzehnten Jahrhunderts, gefiel sich, Männer von den ausgezeichnetsten Talenten in allen Fächern um sich zu versammeln, die eine Art von Gefolge um ihn bildeten. Nachdem er sie im Leben beschützt und belohnt hatte, wollte er auch, daß ihre Vereinigung nach ihrem Tode dem Tempel, der ein Denkmal seiner Frömmigkeit, seines Ruhms und seiner Macht war, ein neues Interesse geben sollte. Al-

berti wurde berufen, diesem edlen und rührenden Ehrgeiz Genüge zu leisten; und er befriedigte denselben durch eine Composition, durch welche das Aeußere des alten Gebäudes eine neue Form erhielt.

Er verfiel nämlich auf den Gedanken, dasselbe auf beiden Seiten mit einer hundert Fuß langen Reihe von Bogen zu umgeben, die eine Gallerie bildeten, und zwischen denselben auf dem oben erwähnten ringsherumlaufenden Untersatze gleichförmige Sarcophage im alterthümlichen Geschmacke anzubringen, welche die Leichname enthalten sollten. Jeder Pfeiler bietet in seiner Breite eine Tafel für die Grabmäler und Inschriften dar. Zwischen den Bogengesimsen befindet sich, als einzige Verzierung eine große Krone in Bildhauerarbeit. Man begreift, daß die Zierde eines solchen Denkmals gerade in dem Mangel aller Verzierungen besteht.

Das dauernste Denkmal der Architekturwissenschaft Leon Batista Alberti's aber ist ohne Widerrede seine Abhandlung über die Architektur (de Re aedificatoria), die er in lateinischer Sprache schrieb. Cosmus Bartoli, Probst von St. Johann zu Florenz, übersetzte sie im Jahre 1546 in's Italienische; und im Jahre 1550 übertrug Johann Martin, Sekretär des Kardinals von Lenoncourt dieselbe in's Französische. Das Französische jenes Jahrhunderts ist, wenn man so sagen darf, eine andere Sprache, als die heutige. Auch muß man vielen Architekten verzeihen, daß sie nicht wissen, daß von jener Abhandlung Alberti's eine französische Uebersetzung vorhanden. Um die Begierde zu erregen, sie kennen zu lernen, mag es an dem kurzen Berichte genügen, den wir über den Inhalt des Originalwerkes hier mittheilen wollen.

Das erste Buch handelt von dem Ursprunge der Architektur und ihrer Nützlichkeit; von der Auswahl und der Lage des Bodens nach den Weltgegenden; von der Zubereitung, Ausmessung und Eintheilung desselben nach der Bestimmung,

welche die Gebäude haben sollen; von den Säulen und Pilastern; von der verschiedenen Beschaffenheit der Dächer, Thüren, Fenster und ihrer Anzahl sowohl, als ihrer Verhältnisse; von den verschiedenen Arten von Stiegen oder Aufgängen, von ihren Absätzen oder Ruheplätzen; von den Abflüssen des Wassers, von den Rinnen und der Lage, die man ihnen geben soll.

Im zweiten Buche ist die Rede von der Wahl der Materialien, von den Vorsichtsmaßregeln, die man nehmen soll, ehe man ein Gebäude beginnt; von den Modellen, die man entweder von Holz, oder von einem weichen Steine, von Pappendeckel, von Wachs, von Gyps oder von Talk machen soll; von der Wahl der Arbeiter; von den zu der Construktion geeigneten Bäumen, von der Zeit, wann sie gehauen werden sollen, von den Mitteln, die Fäulniß der Hölzer zu verhindern und sie nnverbrennbar zu machen; von den Steinen; von den verschiedenen Arten von Ziegelsteinen; von der Dachziegel, vom Kalk, vom Sande und von den Kitten.

Das dritte Buch handelt von der Verfahrungsart bei der Construktion, von den verschiedenen Arten, die Grundmauern nach der Verschiedenheit des Bodens zu machen; von der Höhe oder Dicke der Steine, von den Bruchsteinen, von den Füllsteinen u. s. w., von der Art, die Mauern zu verkleiden; von den verschiedenen Balken und ihrer Zusammenfügung; von den Fußböden, von den Bogen, den Gewölben, den Dächern, von dem Pflastern; von den Jahrszeiten, wo man gewisse Arbeiten beginnen oder beendigen soll.

Das vierte Buch beschäftigt sich mit Betrachtungen der allgemeinen Theorie. Der Verfasser macht die Bemerkung, daß wegen der Verschiedenheit des Bodens, der Klimate und der Regierungen die Menschen immer in ihren Construktionen verschieden waren. Er spricht hierauf von der Lage, welche den Städten günstig, von der Größe, die man ihnen geben kann, von der Form ihrer Mauern, von den Gebräuchen und Ceremo-

nien, welche die Alten in dieser Beziehung beobachtet; von den Befestigungswerken, von den Thürmen, den Thoren, den Wällen, den hölzernen und steinernen Brücken, von den Wasserabzügen, von den Häfen; von den einer Stadt nöthigen Plätzen.

Das fünfte Buch gibt die Vorschriften, wie die Paläste guter Fürsten, die Schlösser der Tyrannen, die Häuser einer Republik, die großen und kleinen Kirchen, die öffentlichen Schulen, die Spitäler, die Paläste der Senatoren zu erbauen seien. Man findet darin Aufschlüsse über die Kriegs- und Schiffsbaukunst, über die der Pachthöfe, Meiereien und Landhäuser.

Das sechste Buch enthält theoretische Begriffe über die Architektur im eigentlichen Sinne, nebst einem kurzen Abrisse der Geschichte dieser Kunst. Hierauf wird in mehreren Kapiteln die Wissenschaft der Maschinen gelehrt, so wie das geeignete Verfahren, den Marmor zu sägen, die Säulen zu hauen und aufzurichten und die Verkleidungen, sowohl von Marmorplatten, als von Stuck zu machen.

Im siebenten Buche fährt Alberti fort, von den Verzierungen der Architektur und hauptsächlich von den Säulen zu handeln, und beschäftigt sich zugleich mit den Gebäuden, zu deren Verzierung man sie anwendet. Nach dem Beispiele Vitruv's, welcher ein Buch über die Tempel geschrieben, widmet er ebenfalls Eines den Kirchen. Er sagt, welche Art von Säulen oder Pilastern am besten für diese Gebäude geeignet, wie man Statuen dabei anbringen und von welcher Materie man sie machen soll.

Das achte Buch enthält eine Menge Ideen in Bezug auf Wege und öffentliche Straßen, Grabmäler, Pyramiden, Altäre, Inschriften, Straßen in den Städten und Verzierungen der Thore, Brücken, Scheidewege und der Marktplätze. Der Verfasser verbreitet sich über die öffentlichen Plätze, die Spaziergänge, Schauspielhäuser, Bäder, Bibliotheken, Collegien und endlich über die Construktion und Verzierung der öffentlichen Gebäude.

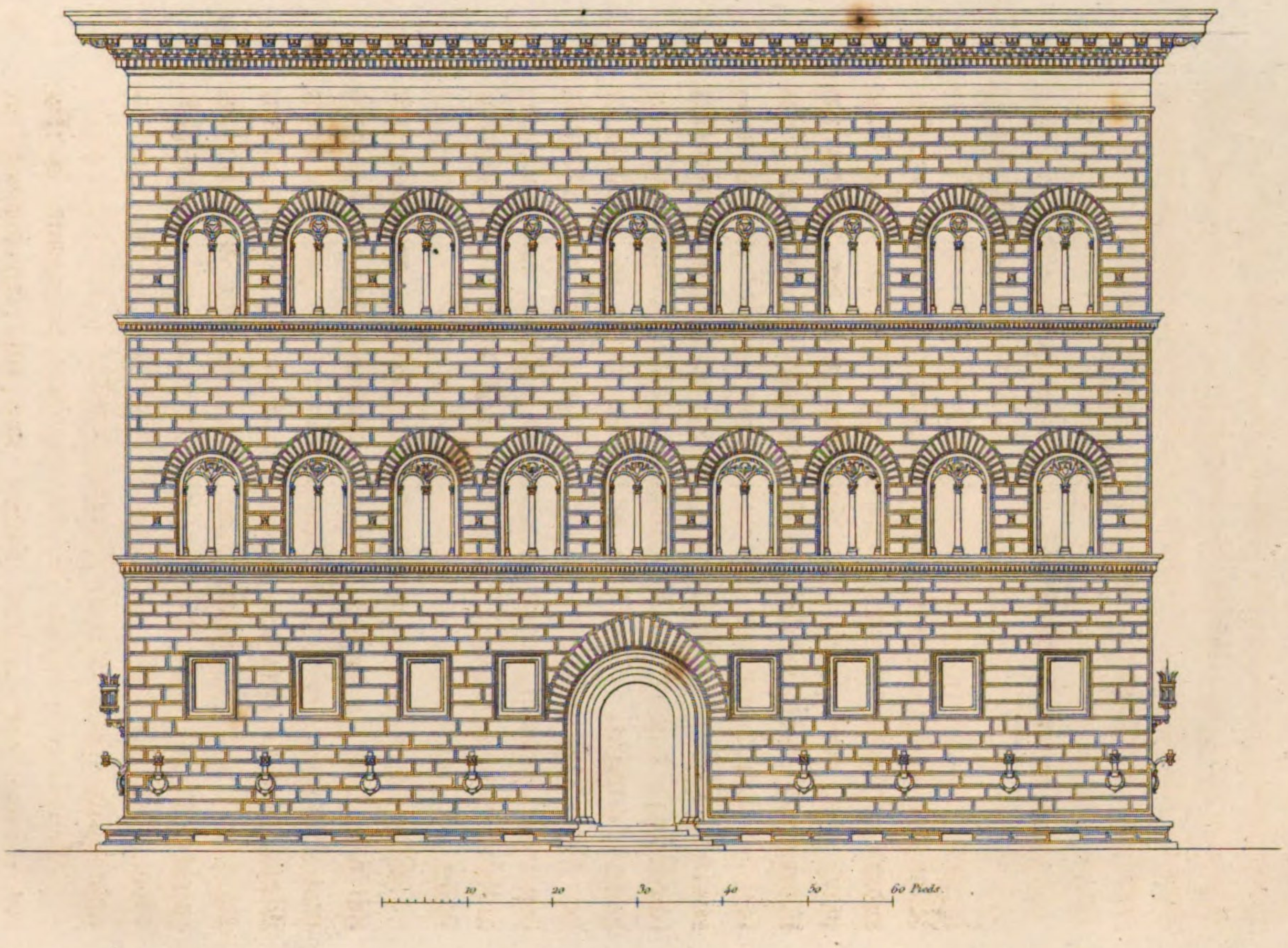
Das neunte Buch ist eine Fortsetzung des vorhergehenden. Man findet darin Vorschriften in Bezug auf die Verzierung der königlichen Paläste, der Stadt- und Landhäuser und auf die Malereien und Bildhauerarbeiten, die an denselben Statt finden sollen.

Das zehnte und letzte Buch verbreitet sich über die Mittel, Wasser aufzufinden, über die Weise, Gärten zu begießen und in den Wohnungen der Stadt und des Landes Kühle und Frische zu erhalten, und schließt mit einigen auf die häuslichen Bedürfnisse anwendbaren Vorschriften.

Diese kurze Analyse, oder besser zu sagen, dieses Inhaltsverzeichniß der Kapitel ist blos geeignet, den Umfang der Abhandlung Leon Batista Alberti's kennen zu lehren. Wir haben von dem Verfasser genug gesagt, um uns entheben zu können, die Lektüre des Werks noch besonders zu empfehlen.

Wir müssen die Geschichte Alberti's beschließen; dieß ist viel leichter, als sie zu erschöpfen; denn es wären noch eine Menge Details über seine anderen literarischen Arbeiten zu berichten. Es wäre noch das Gemälde seiner Sitten, seines Charakters und aller Eigenschaften seines Herzens und seines Geistes zu entwerfen, die ihn zu einem jener Vorbilder machten, mit denen leider die Natur nur allzu geizig ist.

Liebenswürdig, großmüthig, gegen Niemand argwöhnisch, weil seine Ueberlegenheit allein ihn vor jeder Rivalität sicherte, starb Alberti in seinem Vaterlande in einem sehr vorgerückten Alter. Die Zeit seines Todes weiß man nicht genau. Er wurde in der Kirche Santa Croce in seinem Familienbegräbnisse beigesetzt.



E. Ollivier sc.

PALAIS STROZZI, À FLORENCE.

T. I, p. 97.

Simone Cronaca,

geboren im Jahre 1454, gestorben im Jahre 1509.

Von den beiden Namen, unter welchen dieser große und berühmte Architekt erscheint, gehörte ihm keiner an. Der Eine war, wie man sieht, sein Taufname und der Andere ein Uebername, unter welchem er fortwährend bekannt war. Vasari in dem Leben des Andreas Contucci, dal monte sansovino, nennt ihn Pollaiuolo, und sagt in seiner Lebensbeschreibung, daß er ein Anverwandter dieses berühmten Bildhauers gewesen. Wie dem auch seyn mag; so verdankt er den Uebernamen Cronaca, der ihm geblieben (von Chronik) seiner Gewohnheit, ohne Unterlaß zu erzählen und zwar unaufhörlich von seiner Reise und von seinem Aufenthalte zu Rom.

Man weiß nicht, warum er aus Florenz entflohen und sich nach Rom geflüchtet, wo ihn seine Neigung vorzugsweise zum Studium der alterthümlichen Architektur verleitet, deren Muster damals noch viel zahlreicher und besser erhalten waren, als jetzt. Seine immerwährende Beschäftigung war, sie abzuzeichnen und mit der größten Genauigkeit auszumessen. Sobald er sich einen tüchtigen Vorrath aller dieser Studien gesammelt, kehrte er nach Florenz zurück.

Man säumte nicht, ihn dort auszuzeichnen und in ihm ein sicheres und geübtes Urtheil und eine Erhabenheit des Geschmacks und des Styls anzuerkennen, die ihm eine sicht-

liche Ueberlegenheit über alle diejenigen verschafften, welche in ihren Privatschulen geblidet, nichts wußten, als gerade das zu wiederholen, was schon ihr Meister wiederholt. Was Cronaca betrifft, so befolgte er keine andere Lehren, als die des Alterthums und des Vitruvs, indem er jedoch mit denselben zugleich die Beispiele desjenigen verband, der ihm auf dem nämlichen Wege und in der Anwendung der nämlichen Doktrinen zu Florenz vorangegangen, nämlich des berühmten Brunelleschi.

Dieser große Architekt hatte bereits sowohl bei seinen als bei den Denkmalen seiner Nachfolger mit der Nachahmung der scharfen Linien, der imposanten Massen und der grandiosen Formen der alterthümlichen Construktion den Reichthum und die Reinheit der Säulenordnungen eingeführt; und schon mehr als ein Palast, welcher durch seine Größe die Construktion des Mittelalters verdunkelt, zeichnete sich auch durch die Anwendung der Verhältnisse der Formen und der Verzierungen der griechischen Architektur aus. In die Zahl derselben gehörten die Werke Brunelleschi's, Michelozzo's, Giuliano's und Benedetto's da Maiano.

Dieser Letzte hatte von Philipp Strozzi dem ältern den Auftrag erhalten, dem Ehrgeize, welchen damals alle großen und reichen Personen mit ihm theilten, in der Erbauung eines prächtigen Palastes ein dauerndes Andenken zu hinterlassen, Genüge zu leisten. Nie ist diese Art von Ehrgeiz besser bedient worden. Drei und ein halbes Jahrhundert sind bereits über diesen Palast hingestrichen, ohne an demselben den Namen Strozzi zu vertilgen, und da man heute dieses Gebäude noch eben so neu findet als an dem ersten Tage seiner Erbauung, so kann man vermuthen, daß in Ermanglung fremder Vernichtungsanlässe, dasselbe die Absicht seines Stifters noch lange erfüllen werde.

Benedetto da Maiano, welcher diesen Bau nach einem viereckigen und isolirten Grundrisse begann, fand von Seiten

der benachbarten Grundbesitzer, welche sich weicherten, von ihrem Grund und Boden abzutreten, viele Schwierigkeiten, das Gesammtganze des Plans auszuführen; auch konnte er den Bau nicht vollenden: doch brachte er einen großen Theil seiner Construktion fertig. Er richtete sich nach dem großartigen Geschmack und Charakter seiner Vorgänger; indem er aber seine Vorderseite in jener damals üblichen kolossalen Bossage-Manier aufführte, milderte er ihren Ernst und wußte durch einige Verschiedenheit in dem Grad der Stärke und des Vorsprungs der Werkstücke, ihre Eintönigkeit zu verbessern. Er war nämlich, wie Vasari bemerkt, so klug, den Eindruck derselben abzustufen, indem er ihre Dicke von unten nach oben verminderte. Das Aeußere des Werks war noch lange nicht vollendet, als Benedetto da Maiano man weiß nicht warum, Florenz verließ. Durch einen sehr glücklichen Zufall war Cronaca, welcher Rom verlassen, eben dort angekommen.

Er erhielt auf der Stelle von Philipp Strozzi den Auftrag, ihm ein vollständiges Modell sowohl von dem Innern als von dem Aeußern seines Palastes zu verfertigen. Von Außen war das obere Stockwerk nicht vollendet, und es fehlte dieser großen Façade das, was ihr hauptsächliches Verdienst seyn sollte, nämlich das Gesims. Auch war in Hinsicht der Gemächer, der Stiege und des Hofes noch nichts beschlossen.

Hauptsächlich durch die äußere Vollendung der Vorderseite des Palastes hat Cronaca sich besondere Ehre erworben. Außerhalb Italien und in Zeiten überhaupt, wo die Architektur selten im Großen und mit großen Massen von Palästen beschäftigt, kann man weniger begreifen, wie ein Gesims den Ruhm eines Architekten gründen könne; denn, wir gestehen es gerade zu, das Gesims des Palastes Strozzi ist das Meisterstück Cronaca's. Um sich einen Begriff von seinem ganzen Werthe zu machen, muß man sich die technische und moralische Größe der imposanten Masse dieses Palastes, so wie

die Energie seiner kolossalen Construktionsart, besonders nach dem Maaße und der Dauerhaftigkeit der Steine vorstellen, mit welchen das Aeußere desselben aufgeführt ist. Auch muß man alle Gebäude von einiger Wichtigkeit, die sich eben so in gerader Linie mit einem, verschieden profilirten Gesimse endigen, mit demselben vergleichen und sich die Schwierigkeiten denken, das richtige Verhältniß von Maaß, Geschmack, Form und Verzierung zwischen dem zu treffen, was der Kopf und was der Leib eines solchen Werkes wird.

Diese Betrachtungen sind nothwendig, um sich's zu erklären, woher es komme, daß unter so vielen Hauptgesimsen von Palästen zwei einzige als Muster dieser Art im Großen angeführt werden, nämlich die des Palastes Farnese zn Rom, von Michel Angelo, und zu Florenz die des Palastes Strozzi von Cronaca. Uebrigens kann das Verdienst von Werken dieser Art nur durch die Zeichnung begreiflich gemacht werden; und wir schmeicheln uns, daß der an der Spitze dieser historischen Notiz befindliche Aufriß die Ansicht des Originals allen denjenigen ersetzen wird, die dasselbe nicht kennen. Eine besondere Aufmerksamkeit Cronaca's darf man hier nicht mit Stillschweigen übergehen. Da er die Profile seines Gesimses oben an einem Gebäude anzubringen hatte, dessen Oberfläche durch mehr oder weniger vorspringende Bossagen durchschnitten, welche nur zu sehr geeignet waren, den Effekt der Profile zu vernichten, so verfiel er auf den Gedanken zwischen der obersten Reihe der Bossagen und dem Gesimse einen Zwischenraum von drei Schichten oder Reihen mit glatten Steinen zu besetzen, wodurch es ihm möglich wurde, sein Gesims sehr glücklich zu isoliren.

Man behauptet, daß Cronaca die Verhältnisse seines Gebälkes von einem alterthümlichen Werke entlehnt. Allein die Verhältnisse der Dimension, der Form, des Charakters, des Orts, der Stelle und des Effekts, welche aus der besondern

Natur eines jeden Denkmals hervorgehen, sind so verschieden, daß nichts schwieriger und oft nichts gefährlicher ist, als solche Entlehnungen. Es gibt in dieser Beziehung eine Art zu entlehnen, ohne Schuldner zu werden, das heißt, nachzuahmen ohne zu kopiren; und diese Weise besteht darin, daß man sich nicht das Resultat des Werks eines Andern, sondern dasjenige aneignet, was das Prinzip desselben war, das heißt, was jedermann angehört.

Vasari rühmte besonders die außerordentliche Vollendung in der Zurichtung und Verbindung der Steinblöcke, aus welchen Cronaca die ungeheuere Krone dieses Palastes gebildet, so wie die Sorgfalt, die er auf die ganze Construktion desselben verwendet. Diese Sorgfalt, sagt er, ging so weit, daß dieses große Ganze nicht aus Steinen zusammengesetzt, sondern aus einem einzigen Steinblock gehauen zu seyn scheint. Zweihundert und fünfzig Jahre sind seit diesem Urtheile Vasari's verflossen, und man kann sagen, daß noch heute das Auge nicht einen einzigen Stein daran zu entdecken vermag, welcher durch die mindeste Ablösung dieses Lob widerlegen könnte.

Der innere Hof des Palastes, obgleich mit zwei Säulenordnungen, einer dorischen und einer korinthischen, mit sehr schönen Säulenlauben und aufs Sorgfältigste mit allen Details der Architektur geziert, scheint indessen, hauptsächlich durch seinen verhältnißmäßig geringen Umfang nicht dem zu entsprechen, was man nach der Wichtigkeit des Aeußern erwarten zu dürfen glaubt. Aber es ist schon oben bemerkt worden, daß, vom Anfang an, der Architekt sich durch den Mangel an erforderlichem Raume beschränkt gefunden. In der Folge fand Cronaca in der, schon vor ihm, begonnenen Arbeit der Vorderseite des Palastes Bedingungen, denen er sich unterwerfen mußte. Besonders war dieß hinsichtlich gewisser innerer Anlagen, als: der Eintheilung der Gemächer

und der Construktion der Treppe der Fall, deren Abhänge zu steil sind.

Gerne wiederholen wir mit Vasari, daß der Palast Strozzi, bei allem dem, was an demselben etwa noch zu wünschen übrig wäre, dennoch das Meisterstück jener wunderähnlichen, imposanten Florentinischen Architektur geblieben, die in Hinsicht auf Stärke und Größe weder erreicht noch übertroffen wurde; aber wir glauben hinzufügen zu können, daß trotz alles dessen, was seitdem in Europa Großes unternommen worden, so fern man den Sinn dieses Wortes nicht blos auf Umfang beschränken will, noch Nichts dem Werke Cronaca's den Vorrang, den es behauptet, streitig zu machen vermocht.

Von ihm ist auch die Sakristei der Kirche zum heiligen Geist in Florenz. Sie bildet einen kleinen achteckigen Tempel von sehr schönem Verhältnisse, dessen Ausführung äußerst sorgfältig ist. Unter anderen Details, die man darin bewundert, bemerkt man besonders gewiße korinthische Capitäler, welche mit jener außerordentlichen Vollkommenheit gearbeitet sind, durch die sich der Meissel des berühmten Andrea Contucci da Monte Sansovino ausgezeichnet.

Ebenso verdankt man Cronaca die Architektur der schönen Kirche San Francesco al Monte außerhalb Florenz auf dem Hügel San Miniato. Diese Kirche, welche Michel Angelo nur la sua bella Villanella nannte, hat, da sie später die Kirche einer andern, der Armuth gewidmeten, religiösen Anstalt geworden, den ganzen Reichthum ihrer Verzierung verloren. Indessen empfiehlt sie sich dem Architekten noch immer durch die Reinheit ihres Geschmacks und die Einfachheit ihrer Säulenordnung. Sie hat nur ein einziges Schiff, auf jeder Seite mit sechs Säulen geziert. Das an die Kirche stoßende Kloster, war ebenfalls das Werk Cronaca's und verdiente gerühmt zu werden; aber in Folge der vorgenommenen Veränderungen und Vergrößerungen ist jetzt nichts mehr davon übrig.

Cronaca war noch die Ehre einer der größten Construktionen vorbehalten, welche zu seiner Zeit zu Florenz ausgeführt wurden. Es war um die Erbauung des großen Raths-Saals in der Signoria zu thun. Die geschicktesten Architekten der Zeit, Michel Angelo, Giuliano da San Gallo, Baccio d'Agnolo wurden mit Cronaca berufen, Plane vorzulegen und die Construktionsmittel dieses großen Locals vorzuschlagen. Savonarola *, der damals in großem Ansehen stand und ein Freund Cronaca's war, begünstigte seine Projekte und trug besonders dazu bei, daß ihm die Ausführung zuerkannt wurde. Dieser Saal gilt für den Größten in ganz Italien. Sein Umfang und besonders die Breite forderten zu seiner Bedeckung außerordentliche Construktionen von Zimmerarbeiten, und Cronaca bewieß hierin sehr viel Fähigkeit und Geschicklichkeit. Von dem was jetzt noch davon übrig, gehört ihm nichts mehr an, als die Mauern und das Dachwerk; das ganze Innere wurde von Vasari geändert und modifizirt, der an mehr als einem Orte mit vielen Details die Verbesserungen beschreibt, deren Urheber er war.

In seinen letzten Jahren schlug Cronaca sich ganz zur Sekte Savonarola's und nahm alle Meinungen dieses schwärmerischen Predigers an, welche bald der einzige Gegenstand seiner Gedanken und aller seiner Unterhaltungen wurden. In diesem Zustande entführte ihn, in seinem fünf und fünfzigsten Jahre, nach einer ziemlich langen Krankheit der Tod.

---

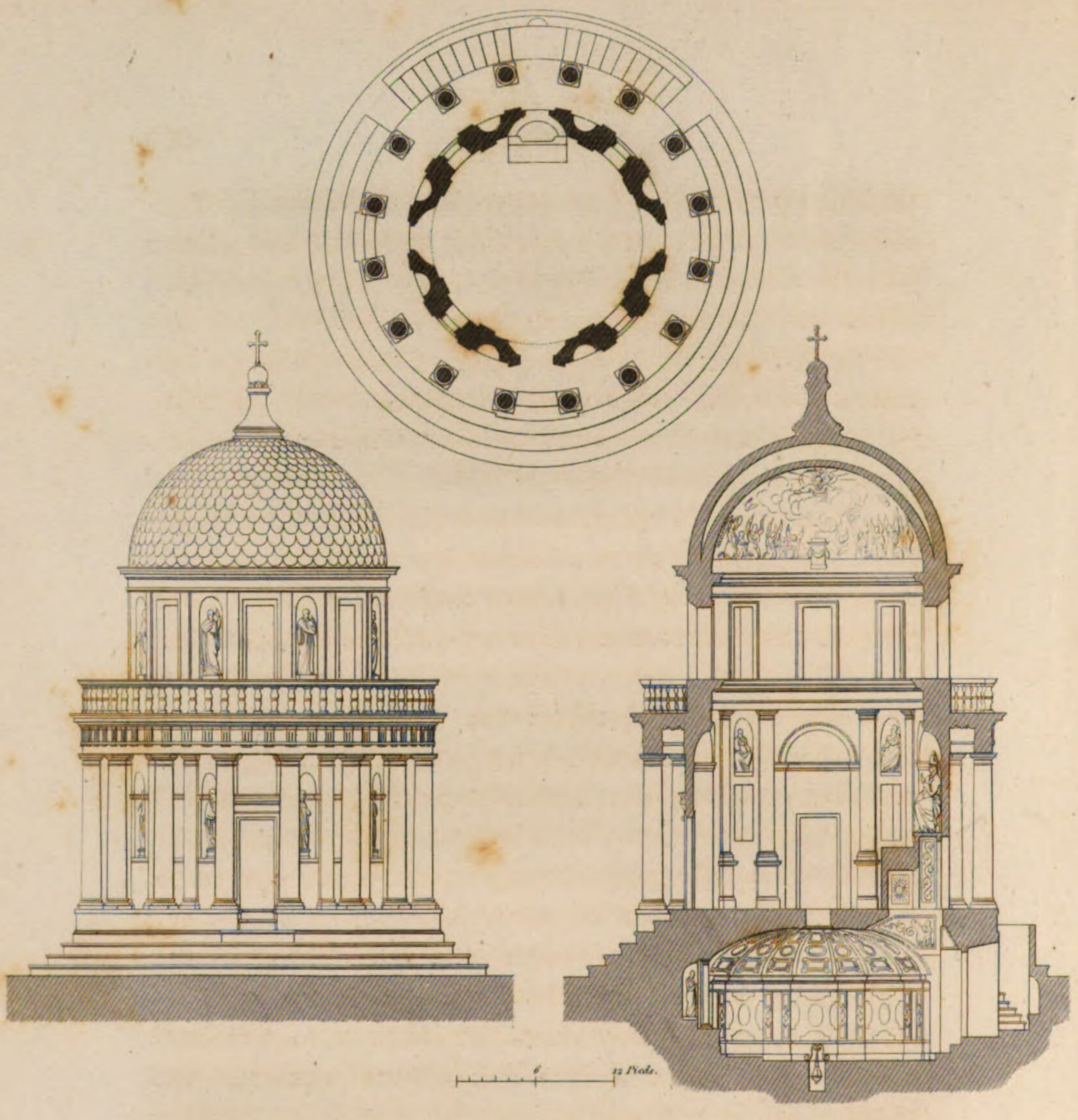
* Hironimus Savonarola aus adeligem Geschlechte zu Ferrara geboren, wurde Dominikanermönch, und erwarb sich durch seine Reden und Predigten so großes Ansehen, daß er einige Zeit die Republik Florenz regierte. Da er indessen gegen die Ausschweifungen der Geistlichen und die Aufführung Alexanders VI. geeifert, wurde er von diesem Pabste in Bann gethan. Zugleich wiegelte man den Pöbel gegen ihn auf, schleppte ihn als einen Aufrührer und Ketzer ins Gefängniß und verurtheilte ihn gehangen und dann verbrannt zu werden, welches auch den 23. Mai 1498 in seinem sechs und vierzigsten Jahre zu Florenz an ihm vollzogen wurde. A. d. U.

Er wurde in die St. Ambrosius-Kirche zu Florenz begraben, wo man ihm bald nachher folgende Grabschrift von Johann Baptist Strozzi auf sein Grabmal setzte:

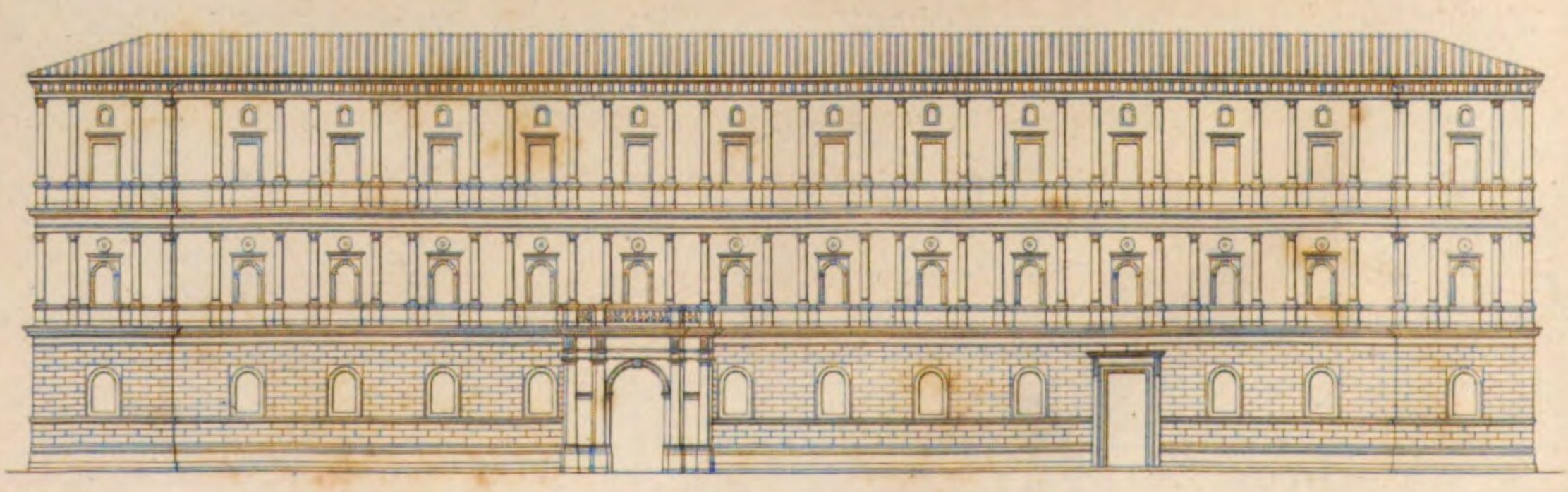
Cronaca

Vivrà, e mille, e mille anni, e mille ancóra
Mercè de vivi miei palazzi, e tempi,
Bella Roma, vivrà l'alma mia Flora.

BRAMANTE.



PETIT TEMPLE CIRCULAIRE DE S. PIETRO IN MONTORIO.



E. Ollivier sc. PALAIS DE LA CHANCELLERIE, T. I, p. 105.

À ROME.

Bramante,

geboren im Jahre 1444, gestorben im Jahre 1514.

Nach Einigen zu Castel Durante, nach Anderen aber zu Fermignano im Herzogthum Urbino von rechtschaffenen aber armen Aeltern geboren, verkündigte Bramante schon frühzeitig, was die Natur aus ihm machen wollte. Sein Vater nahm mit Vergnügen in den Anlagen, welche das Kind zum Zeichnen verrieth, die Perspektive eines nützlichen Standes wahr. Er säumte nicht, ihnen zu Hülfe zu kommen und schickte den Knaben in die Schule des Malers Fra Bartolomo von Urbino, sonst auch Fra Carnovale genannt. Bramante machte dort schnell große Fortschritte. Obgleich seine Malerkunst durch das große Ansehen, welches ihm in der Folge die Architektur gewann, etwas verdunkelt wurde, so ist doch seine Geschicklichkeit in jener Kunst durch eine große Anzahl von Gemälden bewiesen, die er zu Mailand verfertigt. Aber das Detail derselben wäre zu seinem Ruhme eben so überflüssig, als es allem demjenigen fremd seyn würde, was der ausschließliche Gegenstand dieser Geschichte seyn soll.

Die Neigung zur Architektur wurde bald bei Bramante vorherrschend und bewog ihn zu einer Reise in die Lombardei. Er ging dort von Stadt zu Stadt, theils um Arbeiten zu suchen, theils um sich die der damaligen Meister zu besehen. Diese Streifereien verschafften ihm weder viel Ansehen, noch großen Gewinn; aber sie entschieden seinen Beruf.

Die Domkirche zu Mailand, welche damals eben gebaut wurde, war das große Werk des Jahrhunderts. Der Architekt, welcher dasselbe leitete, Bernardino von Trevi, war ein geschickter Baukünstler, sehr geschätzt von Leonardo da Vinci; aber sein Geschmack hatte noch etwas von der Trockenheit des gothischen. Bramante verfolgte alle diese Arbeiten mit großer Aufmerksamkeit; und vielleicht verdankte er dem Einfluß der Beispiele, deren erste Eindrücke er hier empfing, und die oft Nichts mehr zu vertilgen vermag, eine gewisse Tendenz zu einem etwas magern und trockenen Styl, welcher seine ersten Werke charakterisirt. Wie dem auch seyn mag; so entschied die große Unternehmung zu Mailand vollends seine Neigung zur Architektur.

Er kam nach Rom und machte sich dort zunächst durch einige Fresco-Malereien in der Kirche des heil. Johannes von Lateran bekannt. Diese Arbeiten, von wenig Erheblichkeit, sind längst nicht mehr vorhanden. Bald aber brachte eine andere Art von Arbeiten und Studien einen neuen Ehrgeiz und mit diesem zugleich eine gänzliche Aenderung seines Lebens und seines Betragens in ihm hervor.

Wie Condivi in dem Leben Michel Angelo's erzählt, hatte Bramante einen natürlichen Hang zum Vergnügen und zur Verschwendung, welches auch seine Lebensweise in der Folge zur Genüge bestätigt. Sobald er sich aber einmal bestimmt entschieden, Architekt zu werden, verurtheilte er sich zu der strengsten Sparsamkeit, fest entschlossen, durch Entbehrungen aller Art sich die ökonomische Unabhängigkeit zu erkaufen, der er bedurfte, um sich ausschließlich den wenig einträglichen Studien der Werke des Alterthums zu widmen. Einsam und in sich selbst zurückgezogen unterhielt er keinen andern Verkehr mehr als mit den Denkmälern. In kurzer Zeit sah man ihn alle jene in Rom und seinen Umgebungen abzeichnen und ausmessen. Zu Tivoli stellte er besondere Untersuchungen über

die Villa Adriana an. Er besuchte die Campagna, dehnte seine gelehrten Streifereien bis nach Neapel aus und bemächtigte sich in Zeichnungen Alles dessen, was die Zeit von römischen Gebäuden verschont hatte.

Der Kardinal von Neapel, Olivier Caraffa, dem der große Eifer Bramante's für die Architektur nicht unbemerkt geblieben, vertraute ihm bald darauf zu Rom die Construktion des Kreuzgangs des Klosters della Pace an, welchen er nach einem neuen Plane wollte umarbeiten lassen. Das Werk wurde mit eben so vieler Einsicht als Schnelligkeit unternommen, fortgesetzt und vollendet; und obgleich es nur ein Probestück, ein erster Versuch des Künstlers und von Kunstvollendung noch weit entfernt war, so erwarb es ihm doch großes Ansehen. Rom zählte damals wenig Architekten, die sich durch ihr Wissen, ihren Geschmack und jene verständige Thätigkeit auszeichneten, welche die Hülfsmittel des Künstlers verdoppelt.

Die Protektion des Pabstes war der Preis des Siegs, welchen Bramante so eben davon getragen. Er wurde von dem obersten Priester als zweiter Architekt bei der Leitung der Arbeiten der beiden Springbrunnen von Transtevere und von St. Peter angestellt, welche beide seitdem weit prächtigeren Platz gemacht. Er trug auch, aber blos durch seine Rathschläge, mit zur Vergrößerung der Kirche di San Giacomo dei Spagnuoli und zur Construktion jener del'Anima bei, welche einem Teutschen anvertraut war; einen thätigern Antheil aber hatte an dem Projekte der schönen Kapelle von Santa Maria del Populo.

Wir haben schon zu verstehen gegeben, daß die ersten Werke Bramante's Etwas von dem magern Geschmack verrathen, an welchen das Gothische die Augen so lange gewöhnt hatte. Da die Ausführung in der Architektur von fremden Händen abhängt, so kann es sehr leicht geschehen, daß die Handwerks-Uebung den Einfluß eines alten Schlendrians auf Werke von

neuem Geschmacke überträgt. Dadurch wird auch jene Magerkeit und Trockenheit erklärlich, die man besonders an dem Palaste Sora bei Chiesa Nuova bemerkt, den man mit ziemlichem Grunde für eines der ersten Werke Bramante's hält. Er wurde im Jahre 1504 aufgeführt. Diese große Construktion steht weder in dem Ganzen ihrer Anlage, die im Allgemeinen sehr gut ausgedacht, noch in dem Verhältniß und der Uebereinstimmung der Theile, seinen übrigen Werken nach; desto mehr aber unterscheidet sie sich von denselben durch die kleinlichen Details der Fenster, durch die Magerkeit der kleinen Pilaster ihrer Einfassungen, durch eine Ausführung, die für eine so große Masse nicht Vorsprung und Kraft genug hat.

Diese kritischen Bemerkungen sind auch mehr oder weniger auf den ehemaligen Palast des Königs von England (seitdem Palast Giraud) in der Straße Borgo Nuovo anwendbar, welcher im Jahre 1503 angefangen, aber erst mehrere Jahre hernach vollendet wurde. Was die Gesammtheit und die Details seiner Anordnung bildet, ist, wenn man so sagen darf, zu flach-erhabene Arbeit (trop de bas-relief); darunter verstehe ich, daß das Simswerk der ersten Etage, z. B. die beiden Pilasterordnungen, welche die Façade zieren, so wie das Gesims, und seine Profile durch ihren geringen Vorsprung einen gleichgültigen Anblick gewähren, daß die Ausführung jener Fülle entbehrt, welche ebenfalls ein Reichthum ist. Da indessen die Worte, deren man sich bedient, um die Eindrücke der Kunstwerke zu charakterisiren, nicht vermögend sind, die Schattirungen des Effekts und des Werths, deren Verschiedenheit die Augen allein unterscheiden und bestimmen können, mit der erforderlichen Genauigkeit zu beschreiben und wiederzugeben, so muß man sich hüten, unsere Ausdrücke in einem zu absoluten Sinne zu nehmen. Wir wollen dadurch in dem Style Bramante's nur eine übertriebene Reinheit bezeichnen, welche bei ihm weniger von seinem eigenen Geschmacke, als von dem

Mangel an gänzlicher Entwickelung der Kunst selbst zu seiner Epoche abhing. Diese Schüchternheit des Styls gleicht in der That völlig derjenigen, welche man in den ersten Werken Raphaels in der Malerei bemerkt; es ist, wenn man so sagen darf, die Jugend, es ist noch nicht das männliche Alter des Talents. Gleichmohl aber herrscht in diesem ganzen Palaste viel Eleganz, und seine Façade gehört zu denjenigen, bei welchen die Künstler sich gerne eine Vorstellung von der Art, dem äußern Ansehen und der Masse der Paläste des alten Roms, besonders in seinen letzten Jahrhunderten machen.

In der That schien zu jener Epoche noch einige Aehnlichkeit zwischen den Gebräuchen der Baukunst unter der Regierung der letzten Kaiser und den Sitten der neuen Reichen des modernen Roms zu herrschen. Viele Ueberreste des Alterthums, welche damals noch vorhanden, mußten den Architekten, welche die Ueberlieferungen desselben erneuerten, zum Muster dienen. Wenigstens hat man Mühe, sich die prächtigen Wohnhäuser der alten Römer unter einem andern Bilde vorzustellen, als unter dem der Paläste, welche Bramante aufgeführt.

Von dieser Art ist ohne Zweifel auch der große Palast der Kanzlei, den er gegen Anfang des sechszehnten Jahrhunderts erbaut. Es gibt in Rom und anderwärts in jeder Beziehung wenig merkwürdigere Gebäude. Die Größe seiner Maaße zeichnet es immer unter den imposanten Massen aus, welche diese Stadt einschließt. Seine 254 Fuß lange Façade ist von Travertinsteinen aufgeführt. Der Hof desselben, mit zwei über einander befindlichen Säulenlauben oder auf Granitsäulen gestützten Arkaden geziert, ist einer der geräumigsten und freiesten, die man sehen kann. Die Eintheilungen im Innern des Palastes sind durchaus groß und bequem.

Die Anordnung der äußern Verzierung hat Aehnlichkeit mit jener des weiter oben erwähnten Palastes in der Straße Borgo Nuovo. Die nämlichen beiden Ordnungen von Pila-

stern zieren hier die breiten Fensterpfeiler der zwei Hauptetagen; die des Erdgeschosses hat blos Fenster, die sich über einen Untersatz von Werkstücken in Bossage erheben. Obgleich das Auge, sowohl in dem Gesimse, welches diese große Masse krönt, als in den Einfassungen einen größern Vorsprung, einen Werth von Relief vermißt, die der Größe des Gesammtganzen mehr entsprechen möchten, so kann man sich doch nicht enthalten, die Reinheit des Styls, die Klugheit der Composition und eine Harmonie der Details zu bewundern, in welcher nichts sich widerspricht, und die aus allen denselben ein wahrhaftes Ganzes bildet; ein Verdienst, welches um so weniger übersehen werden darf, als nach der Versicherung Vasari's, Bramante der Ausführung nicht allein vorgestanden.

Er vereinigte mit einer außerordentlichen Leichtigkeit in der Erfindung eine eben so große Schnelligkeit in der Construktion. Wegen dieser doppelten Fähigkeit wurde er von allen Großen Roms gesucht, und die wichtigsten Arbeiten kamen ihm so zu sagen, allenthalben entgegen. Die großen Unternehmungen in der Baukunst entstehen, unabhängig von günstigen Umständen, stets durch das immer sehr seltene Zusammentreffen eines edlen Ehrgeizes, welcher sie befiehlt, und eines ausgezeichneten Talents, welches sie ausführt. Bramante und Julius II. fanden sich, und der Vatikan stieg aus der Erde empor.

Julius II. hatte die Idee gefaßt, die abgesonderten unzusammenhängenden Theile des alten päbstlichen Palastes und des Belvedere endlich zu einem großen Ganzen zu vereinigen. Der Raum, welcher sie trennte, war uneben und unregelmäßig. Man bedurfte eines Projekts, welches diese Fehler nicht nur verbesserte, sondern sie sogar in Schönheiten verwandelte. Dieß leistete der Plan Bramante's, welcher allein hinreichend gewesen wäre, den Ruhm dieses Architekten zu begründen. Er vereinigte zuerst die beiden Gebäude durch zwei Flügel von Gallerien, welche von dem Einen zum Andern führten. Der Zwischen-

raum bildete nach dem ersten Plane einen Hof von 400 Fuß Länge. An einem der äußersten Ende errichtete er jene ungeheuere, mit einer zirkelförmigen Gallerie gekrönte Nische, die man aus allen Theilen Roms sehen kann und welche jetzt das Belvedere heißt. An dem andern Ende, gegen die Mauern des alten Palastes nämlich, baute er ein großes Amphitheater mit stufenweise erhöhten Steinsitzen, von wo aus eine große Menge Zuschauer den Spielen mit beiwohnen konnten, welche im Hofe gegeben wurden. Der Raum dieses Hofs theilte sich in zwei Flächen: in die Eine unten auf der Seite des Theaters, und in die Andere weiter oben auf der Seite der erwähnten großen Nische. Eine doppelte Treppe wit zwei Säulenreihen über einander führte von dem untern Hofe in den obern.

Der merkwürdigste Theil dieser Composition in Bezug auf die Architektur war die oben erwähnte doppelte Gallerie. Von den beiden Flügeln des großen Hofs vollendete Bramante nur jenen auf der Seite gegen die Stadt und überdieß noch mit Ausnahme der dritten Etage. Der Andere, zu welchem er blos den Grund legte, wurde nach seinem Tode nach seinen Zeichnungen fortgesetzt und beendigt. Für die Verhältnisse seiner Säulenordnungen hatte er sich die des Theaters des Marcellus zum Muster gewählt. Die Bogenpfeiler der untern Etage waren mit dorischen Pilastern geziert. Der obere Stock bestand in einem Portikus von jonischen Pilastern, und der dritte oder oberste, welcher eine fortlaufende Loge bildete, bestand aus korinthischen Säulen.

Unglücklicherweise kann man sich nur noch mit Hülfe der Einbildungskraft eine vollständige, das heißt die ursprüngliche Idee von dieser großen Composition machen. Obgleich alle Theile derselben noch jetzt bestehen, so hat man, genöthigt, sie zu verstärken und ihnen durch neue Grundmauern die erforderliche Dauerhaftigkeit zu geben, ihnen dadurch gerade das benommen,

worin ihr Effekt und ihre Annehmlichkeit bestand. Die Ungeduld Julius II. war Schuld, daß man nicht mehr Fleiß und Sorgfalt auf die Grundmauern des ganzen Gebäudes verwendete. Der Pabst hätte einen Zauberer zu seinem Architekten haben müssen, der auf seinen Befehl die Gebäude ganz fertig aus der Erde empor steigen ließ. Bramante gab nur allzu unbedachtsam diesem Eifer nach. Er ließ des Nachts daran arbeiten. Seine Agenten betrogen ihn und er verursachte sich Mißstände aller Art. Auch war der Bau kaum vollendet, als er auf allen Seiten sich senkte und Risse bekam. Vier Restaurationen fanden nach und nach an dem ganzen Gebäude Statt; und bei jeder Verbesserung verlor die Architektur an Schönheit, was der Bau an Dauerhaftigkeit gewann.

Noch wichtigere Veränderungen wurden in dem Innern dieses Denkmals vorgenommen. Das Theater ist verschwunden und da wo der Aufgang diesen großen Raum trennte, ließ Sixtus V. zur Aufstellung der Bibliothek des Vatikans ein Gebäude aufführen, welches denselben in zwei Theile theilte, wovon der Eine gegenwärtig einen ziemlich traurigen Hof und der Andere eine Art von Garten oder Parterre bildet, von wo aus die große und schöne Nische des Belvedere nicht im gehörigen Verhältnisse erscheinen kann.

Die Ehre von Allem, was groß und schön am Vatikan ist, gehört demungeachtet Bramante an, welches auch die Veränderungen seyn mögen, die seine Erfindungen erlitten.

Man kann indessen dort eines seiner Werke anführen, welches unverändert auf uns überkommen, nämlich: die schöne, auf dorischen, jonischen und korinthischen Säulen ruhende Wendeltreppe. Jede dieser Säulenordnungen wechselt bei den Windungen der Treppe, deren Abhang so sanft ist, daß sie leicht von Pferden erstiegen wird. Diese Schöpfung Bramante's wird für eine seiner glücklichsten gehalten, obgleich ihm nicht das Verdienst ihrer Erfindung gebührt. Nikolaus von Pisa

erbaute schon in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts in dem Glockenthurme von St. Nikolaus zu Pisa eine ähnliche Treppe, welche Vasari in dem Leben dieses alten Architekten beschreibt.

Julius II. überhäufte den Künstler, der seinen Lieblingsgeschmack so sehr befriedigte, mit Gunstbezeigungen. Er verlieh Bramante das Amt del Piombo oder eines Kanzlei-Siegeldirektors. Er nahm ihn mit in den Krieg, den er damals zu führen hatte, und bediente sich seiner als Ingenieur. In Allem behandelte er ihn weniger als seinen Architekten, denn als einen seiner Günstlinge.

Man hat vermuthet, daß Bramante sein Ansehen bei dem Pabste mißbraucht, um sich alle Unternehmungen zuzueignen, und sogar versucht habe, Michel Angelo, den einzigen Nebenbuhler den er haben konnte, bei dem Pabste außer Credit zu setzen. Vasari und Condivi stimmen hierüber mit einander ziemlich überein. Es scheint erwiesen, daß Bramante, welcher Raphael am Hofe Julius II. eingeführt, um die Verzierungen des Vatikans zu vollenden, gesucht habe, den Pabst von den großen Bildhauerarbeiten abzubringen, die er dem Michel Angelo bereits anvertraut. Gewiß ist, daß es ihm gelang, dem Pabste die Unternehmung des großen Grabmals, wovon bereits einige Theile ausgeführt wurden, unter dem Vorwande zu verleiden, daß ein solches Projekt von übler Vorbedeutung sei. Nachdem er dasselbe vereitelt, bewog er den Pabst, den Michel Angelo zu verwenden, die Sixtinische Kapelle auszumalen. Er hoffte, sagen beide Geschichtschreiber, daß entweder Michel Angelo, welcher in der Fresco-Malerei nicht geübt war, in dieser Unternehmung scheitern, und dieß das Verdienst Raphaels, seines Verwandten und Schützlings um so mehr erheben, oder daß Michel Angelo durch seine Weigerung, den Absichten des Pabstes zu entsprechen, sich dessen Ungnade zuziehen würde.

Obgleich dieß Alles wahrscheinlich, so kann man doch, ohne Bramante so wenig rühmliche Absichten beimessen zu müssen, mit eben so viel Wahrscheinlichkeit annehmen, daß er sehr ungern den Pabst in übermäßige Auslagen für das projektirte Mausoleum verwickelt gesehen und vielleicht befürchtet habe, daß diese Unternehmung dem Erfolg der Seinigen nachtheilig seyn möchte. In der That mußte Bramante, als Architekt des Vatikans, den Michel Angelo lieber bei der Dekoration dieses Palastes, als bei der Bildhauerarbeit eines Grabmals angestellt sehen, welches für den Augenblick keine Bestimmung hatte.

Dieses berühmte Grabmal indessen, der Gegenstand so vieler Streitigkeiten, veranlaßte die Aufführung der neuen Hauptkirche von St. Peter. So erzählt uns Condivi, und die Details, die er uns hierüber mittheilt, erfuhr er von Michel Angelo selbst, dessen Schüler und Vertrauter er war.

Dieses unermeßliche Grabmal, welches aus vierzig Bildsäulen bestehen sollte, wurde projektirt, gezeichnet und angefangen, ohne daß man noch wußte, wo es aufgestellt werden sollte. Julius II. beauftragte endlich Michel Angelo, einen schicklichen Platz dafür ausfindig zu machen.

Die alte St. Peterskirche drohte seit langer Zeit den Einsturz. Das Projekt eine neue zu bauen, hatte schon den Pabst Nikolaus V. beschäftigt, einen Mann von großem Unternehmungsgeiste, von vielen architektonischen Kenntnissen und von großem Genie. Er hatte sogar mehr gethan, als blos projektirt. Bei der Haube des Chors der alten Basilika hatte man bereits begonnen, denjenigen Theil, welchen die Italiener la Tribuna, wir aber den Halbzirkel nennen, also den runden Punkt des neuen Tempels aufzuführen, wozu Bernardo Rosselino die Zeichnungen entworfen. Die Construktion war schon 4 — 5 Fuß aus der Erde, als Nikolaus V. starb. Bald geriethen die Construktion und das Projekt in Vergessenheit. Indem nun Michel Angelo ein Platz für sein Mausoleum

suchte, fand er die Tribuna von Rosselino wieder, und schlug dem Pabste vor, die Construktion derselben vollenden und mittels einer Summe von hundert tausend römischen Skudi, hier seinen Begräbnißplatz einrichten zu lassen. Zweimal hundert tausend, wenn es erforderlich ist, erwiederte der Pabst entzückt, und befahl auf der Stelle Giuliano da San Gallo und Bramante den Platz zu untersuchen und ihm zu Folge dessen ein Projekt darüber zu entwerfen.

Wie eine Idee oft zu einer andern führt, so erweckte diese in Julius II. den großen Gedanken, eine neue St. Peterskirche bauen zu lassen. Es war von der Tribuna Nikolaus V. in keiner andern Absicht mehr die Rede, als um den Plan, von dem sie nur einen kleinen Theil ausgemacht, in seinem ganzen Umfange wieder aufzunehmen. Julius II. zog die geschicktesten Architekten der damaligen Zeit zu Rathe; in der That aber fanden nur zwischen San Gallo und Bramante Debatten hierüber Statt. Letzterer trug den Sieg davon und von einer Menge Projekte, die er dem Pabste vorlegte, wählte dieser dasjenige, nach welchem der Bau der St. Peterskirche endlich begonnen wurde.

In dem gegenwärtigen Plan der Basilika des Vatikans hat man Mühe, das eigentliche Projekt Bramante's wiederzufinden. Es hat sich davon nichts erhalten, als die allgemeine Idee und das, was man die erste Erfindung nennen kann. Die vielen Veränderungen, welche dieses Denkmal erlitten, sind in der Geschichte verzeichnet, welche der Jesuit Bonnani hierüber herausgegeben; und man muß gestehen, daß noch wenige Denkmäler vor ihrer Vollendung so vielen unterworfen gewesen. Bramante starb und seine Projekte und Zeichnungen, wenn anders diejenigen, die er über die St. Peterskirche hinterlassen, vollständig waren, wurden zerstreut. Was wir davon kennen, verdanken wir der Sorgfalt Raphaels, welcher seine Gedanken gesammelt und in einem allgemeinen Plane

mitgetheilt, mit welchem Serlio seine Abhandlung über die Architektur geziert. Nach diesem Plane also, von dem wir in dem Leben Raphaels Anlaß finden werden, umständlicher zu sprechen, kann man beurtheilen, was Bramante auszuführen gedachte. Kein Plan, wie wir dann wiederholen werden, stellt eine vollkommenere Einheit, eine schönere Harmonie in seinen Linien, eine größere Uebereinstimmung aller seiner Theile dar und hätte zugleich eine Idee von einem größern innern Raume gewährt. Die heutige St. Peterskirche scheint weniger groß, als sie wirklich ist; die St. Peterskirche von Bramante würde dem äußern Anscheine nach größer, als in der Wirklichkeit gewesen seyn.

Das Aeußere würde dem Verdienst des Innern vollkommen entsprochen haben. Das Peristyl hätte in seiner Tiefe drei Reihen, wenn auch in ungleichen Entfernungen von einander abstehende Säulen enthalten. Die Kuppel wäre die des Pantheons gewesen, von außen mit einer Säulenreihe geziert. Bramante ahmte sie sogar bis auf die Stufenreihen nach, welche um den obern Theil dieses antiken Gewölbes laufen. Wenn man den gleichzeitigen Medaillen Glauben schenken darf, die von Coradosso gestochen und unter Julius II. und Leo X. geprägt worden, und die Vorderseite der von Bramante projektirten Basilika darstellen, wäre das Aeußere des Denkmals mit zwei Glockenthürmen geziert worden.

Der Gedanke, das Pantheon auf den Gewölben des Tempels des Friedens aufzuführen, ist demnach das Eigenthum Bramante's, obgleich man seitdem die Ehre desselben dem Michel Angelo zugeschrieben. Dieser hatte den Ruhm, auszuführen, was der Andere projektirt hatte.

Aber würde Bramante, wenn er am Leben geblieben, sein Projekt nach den Angaben seines eben erwähnten Planes haben ausführen können? Jedermann sagt einstimmig: Nein; und dieß vermindert allerdings in der öffentlichen Meinung das Ver-

dienst seiner Erfindung. Es ist zum Beispiel hinlänglich erwiesen, daß die Pfeiler des Doms bei Weitem nicht stark genug gewesen wären, die ihnen auferlegte Last zu tragen; dann glaubt man überdieß noch, daß das Gewicht seiner Kuppel viel schwerer geworden wäre, als das der Kuppel Michel Angelo's. Und doch glaubte dieser seine Pfeiler dreimal dicker machen zu müssen, als Bramante die Seinigen.

Gleichwohl wurde die Zeichnung des Letztern von Julius II. genehmigt, auf der Stelle mit einer Kühnheit und Schnelligkeit in Ausführung gesetzt, deren Bramante und Julius II. allein fähig waren. Den 18. April 1506 brach man die Hälfte der alten Basilika ab. Der erste Grundstein wurde von dem Pabste zu dem Pfeiler des Doms gelegt, welchen man den, der heiligen Veronika nennt. Bald sah man die vier Pfeiler aufführen, die vier großen Bogen wurden gewölbt und der Halbzirkel beendigt. Aber bald auch beugte das Gewicht der Gewölbe ihre Stützen und allenthalben zeigten sich Risse. Das Gebäude hatte demnach in den zur Unterstützung der Kuppel bestimmten Theilen weder die Höhe erreicht, noch die Last zu tragen, die ihm zugedacht waren, und schon drohte es den Einsturz. Hierzu trug die allzu große Eile im Bauen ebenfalls das Ihrige bei; denn auch die Materialien bedürfen der Einwirkung der Zeit, um sich allmählig senken und eben dadurch erst festsetzen zu können.

Da mittlerweile Bramante gestorben, so waren Raphael, Giocondo, und Giuliano da San Gallo, so wie in der Folge Baltassarre Peruzzi und Antonio da San Gallo auf Mittel bedacht, der drohenden Gefahr vorzubeugen. Alle, Theils zusammen, Theils nach einander waren der Meinung, daß man die Pfeiler des Doms um Vieles verstärken müsse. Endlich bemächtigte sich Michel Angelo der Unternehmung und führte sie, wie wir in seiner Biographie sehen werden, glücklich zu Ende. Aber die einzige, hinsichtlich der Dicke der Pfeiler des

Doms vorgenommene Veränderung, veranlaßte Modifikationen, welche dem ganzen Plane, so wie ihn Bramante entworfen, ein anderes Ansehen gaben.

Man sieht hieraus, daß, die allgemeine Idee des Denkmals und die vier großen Bogen des Doms ausgenommen, der einzige Ruhm dieses Architekten in Betreff der St. Peterskirche nur noch darin besteht, der erste Urheber und wahre Stifter derselben gewesen zu seyn; denn man kann im Grunde dem Bernardo Rosselino dieses Verdienst nicht beimessen, obgleich er, wenn man so sagen darf, den ersten Keim dieser großen Basilika gepflanzt.

Demungeachtet fand Bramante in demjenigen, was er ausführte, mehr als eine Gelegenheit, Beweise seiner Erfindungskraft und seltenen Einsicht an den Tag zu legen. Man verdankt ihm zum Beispiel die Erneuerung eines Verfahrens der Alten bei der Construktion der Gewölbe, in Folge dessen die Letzteren, wenn man die Bogengerüste wegnimmt, sich gänzlich mit Bildschnitzarbeiten und allen ihren Feldern geziert darstellen. Dieses Verfahren besteht darin, daß man die Gewölbe mit derjenigen Arbeit beginnt, welche sonst der Ordnung nach die Letzte zu seyn pflegt. Man bringt nämlich auf den Bogenstellungen hölzerne Modelle oder Formen an, in welchen das Blumenwerk, die Gesimse und die übrigen Verzierungen der Felder, mit welchen das Gewölbe geschmückt werden soll, hohl ausgeschnitten sind. In diese gießt man Stuck aus Kalk und Marmorstaub bereitet und bildet dann über denselben das Gewölbe mit Ziegelsteinen oder anderen Materialien, aus denen es bestehen soll. Wenn die Construktion beendigt und die Gerüste weggenommen worden, bedürfen die auf diese Weise gegossenen Verzierungen nur noch einer leichten Nachhülfe.

Bramante bediente sich auch, um die Gewölbe der St. Peterskirche zu bauen, des sinnreichen beweglichen und gespreng-

ten Gerüstes, welches man seither für eine Erfindung San Gallo's hielt. Nach Anderen aber soll Michel Angelo dasselbe erfunden haben, als er die Sixtinische Kapelle ausgemalt. Man weiß, daß Bramante ein Gerüst errichtet, welches an Seilen hing, die mittels Löcher durch das Gewölbe gingen und von außen befestigt waren. Michel Angelo fragte ihn ironisch, wie er, wenn das Gerüst weggenommen worden, alle diese Löcher vermachen wolle? und er erfand hierauf ein bewegliches und gesprengtes Gerüste ohne alle Beihülfe von Seilen. Es scheint daß Bramante die Frage Michel Angelo's verstanden, und aus der Lehre Nutzen zu ziehen gewußt.

Die Eifersucht, die, wie bekannt, über mehrere Punkte zwischen diesen beiden großen Künstlern herrschte, verminderte keineswegs ihre gegenseitige Achtung. Obgleich Michel Angelo Vieles in dem Projekte Bramante's abänderte, gab er sich doch stets nur für seinen Fortsetzer aus. Er war einer der Ersten, welcher die Fehler seiner Construktion erkannte; aber indem er ihnen abhalf, schien er sich dessen nie zu überheben. Wir sehen im Gegentheile aus einem seiner Briefe, daß er fortwährend eine hohe Meinung gegen seinen Vorgänger gehegt. „Man kann nicht in Abrede stellen, schrieb er, daß Bramante ein eben so geschickter Architekt, als irgend ein Anderer, von den Alten bis auf unsere Zeiten war. Er legte die Fundamente der Sankt Peterskirche nach einem einfachen, reinen, ungezwungenen, und von allen Seiten isolirten Plane, welcher durchaus mit keiner Unbequemlichkeit für den Palast verbunden. Seine Erfindung wurde bewundert, und es ist anerkannt, daß wer immer von den Anordnungen Bramante's abweicht, wie es San Gallo in seinem Modelle gethan, sich von der Wahrheit entfernt."

Der Hof, welchen man im Vatikan den Hof der Logen nennt, wurde von Bramante begonnen, und es scheint, daß die erste Idee seines Aufrisses von ihm war. Man könnte

das Nämliche auch hinsichtlich der Ausführung glauben, wenn Vasari uns nicht belehrte, daß Raphael, der Erbe seiner Projekte, ein neues hölzernes Modell dieses Hofes verfertigt, nach welchem die Logen noch reichere Construktionen erhielten, als ihnen der erste Urheber gegeben haben würde.

Man bemerkt noch in der Strada Julia, welche Julius II. von Bramante durchbrechen und nach dem Winkel richten ließ, einige Spuren eines großen Palastes, zu welchem dieser Architekt den Entwurf gemacht, und welcher der Hauptsitz der Verwaltung werden sollte. Das Gebäude blieb bei den Grundlagen. Was man aber von einigen Theilen seines Untersatzes sehen kann, verkündigt, daß dieses Denkmal eines der größten in Rom geworden wäre, denn Julius II. projektirte nicht im Kleinen.

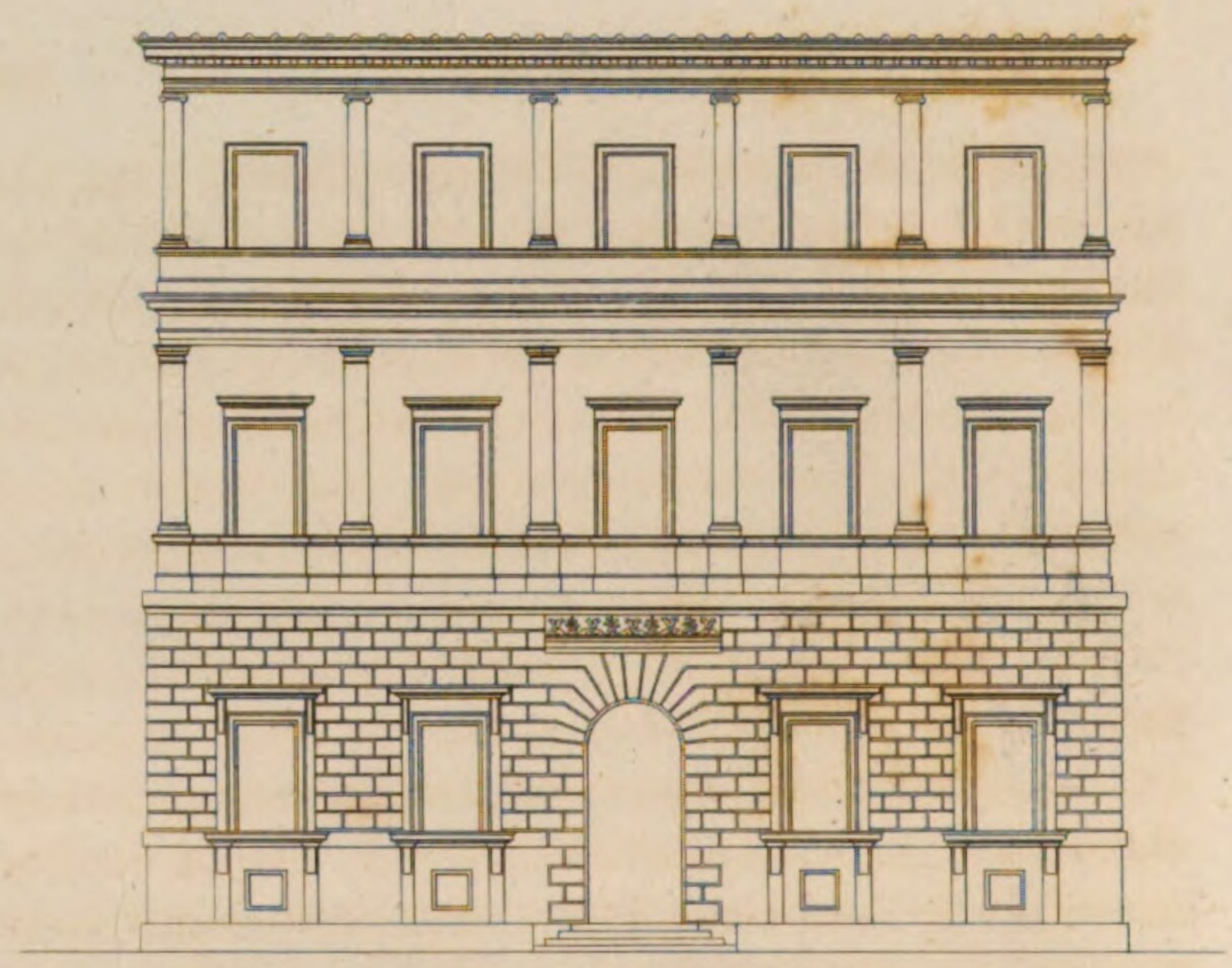
Bramante hat bewiesen, daß er nicht immer großer Projekte bedurfte, um Großes zu leisten. Sein kleiner zirkelrunder Tempel von San Pietro in Montorio ist hinsichtlich seiner Größe eines der kleinsten Baudenkmale, die es gibt, aber sicher das vollkommenste. Er nimmt die Mitte des Kreuzganges des Klosters von San Pietro in Montorio ein. Aber dieser Kreuzgang sollte nach dem Plan Bramante's etwas ganz Anderes werden, als was er ist. Er sollte einen zirkelförmigen Kreis von Säulenlauben gestützt auf frei stehenden Säulen bilden, vier Eingangspforten, vier Kapellen und zwischen jeder Kapelle und jedem Thore eine Nische erhalten. Das Ganze würde einfach und doch zugleich mannigfaltig gewesen seyn. Die Kritik hat sich über einige Details des kleinen runden Tempels aufgehalten. Der Einfassung der Pforte hat man vorgeworfen, daß sie in die beiden neben ihr befindlichen Pilaster eingreife, der Attika, daß sie ein wenig zu hoch, der äußersten Verzierung, daß sie zu schwer sei. Aber solche Fehler rügt man nur an guten Werken; es ist keiner Architektur gegeben, davon befreit zu seyn, weil die absolute Vollkommenheit keinem Künstler gegeben ist.

Zu den anmuthigsten Schöpfungen Bramante's müssen wir den Palast zählen, welchen Raphael bewohnte und dessen Zeichnung sich in den Sammlungen der Paläste Roms erhalten. Zwar schreiben Einige die Architektur desselben dem Raphael selbst zu, und bei der großen Uebereinstimmung ihres Geschmacks ist sich nicht zu wundern, daß hierüber ein Zweifel entstand. Dieses ungemein gefällige Gebäude wurde abgebrochen, als man die Colonnaden von St. Peter errichtet.

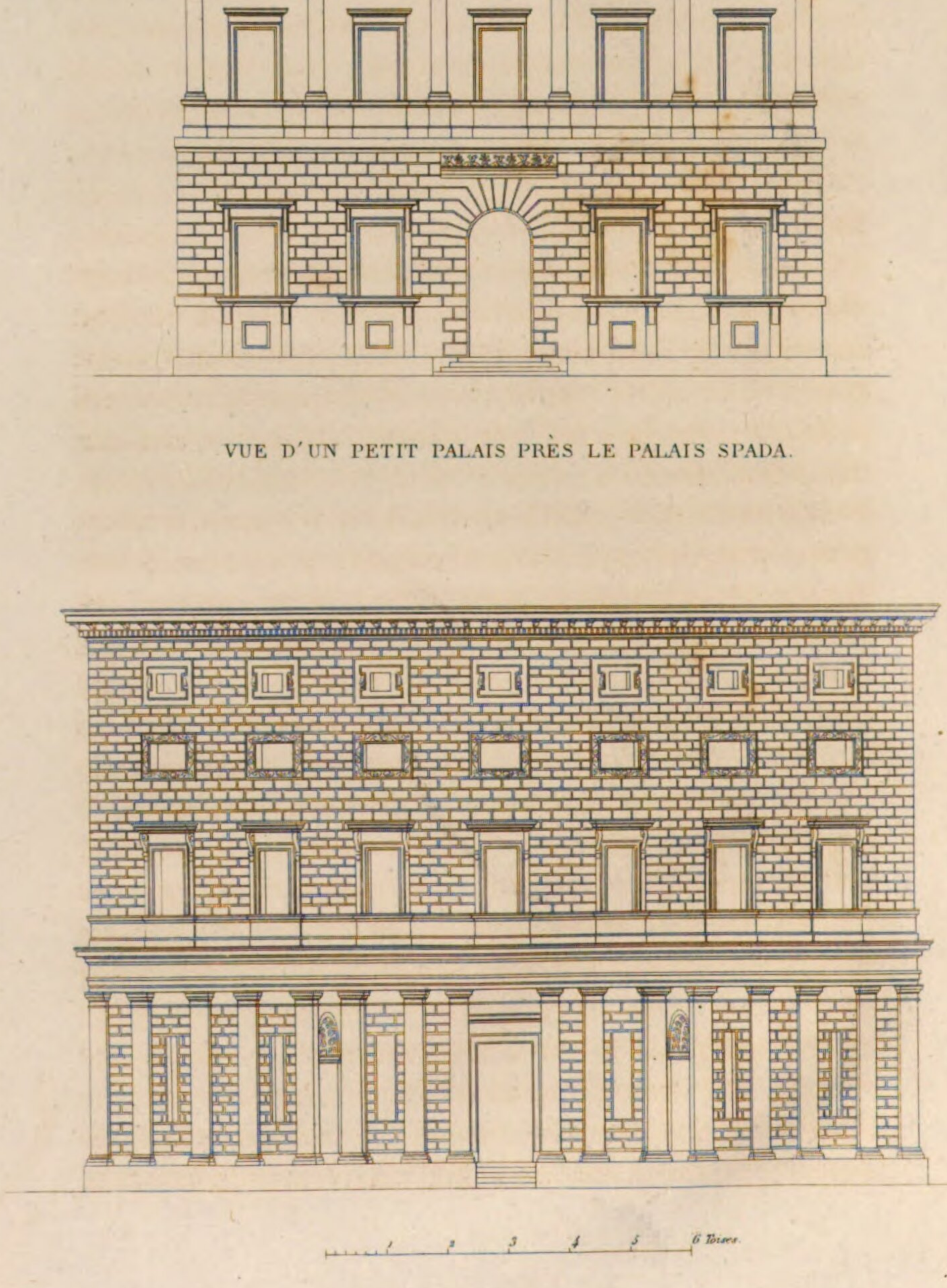
Es wäre überflüssig und zu lang, die große Menge von Bauplanen zu Kirchen und Palästen so wohl in Rom als in den Provinzen des Kirchenstaats, welche Bramante entworfen, hier anzuführen. Wir haben uns hier nur auf diejenigen von seinen Werken beschränkt, welche entweder noch bestehen, oder von welchen man es ihm nicht streitig macht, der Urheber zu seyn.

Bramante starb in einem Alter von siebenzig Jahren. Der päbstliche Hof und alle diejenigen, welche die schönen Künste kultivirten, wohnten seinem prächtigen Leichenbegängnisse in der alten St. Peterskirche bei, wo er begraben wurde.

BALTHAZAR PERUZZI.



VUE D'UN PETIT PALAIS PRÈS LE PALAIS SPADA.



E. Ollivier sc.

PALAIS MASSIMI, À ROME.

T. I. p. 123.

Baltassarre Peruzzi,

geboren im Jahre 1481, gestorben im Jahre 1536.

Drei Städte Italiens stritten sich um die Ehre, diesen berühmten Architekten hervorgebracht zu haben; und in der That hatte jede von diesen dreien einiges Recht, sich ihn zuzueignen: Florenz, weil es die Vaterstadt seiner Familie; Volterra, weil es sein Geburtsort war, und Siena, weil er sich dort zum Künstler gebildet.

Um den Unruhen der bürgerlichen Kriege zu entgehen, von welchen Florenz damals der Mittelpunkt war, flüchtete sich Antonio Peruzzi nach Volterra. Dort verheirathete er sich und erzeugte eine Tochter, Namens Virginia und einen Sohn, Namens Balthasar. Er kam in diese Stadt, um den Frieden zu suchen, aber der Krieg verfolgte ihn auch hier. Volterra wurde eingenommen und ausgeplündert. Er verlor dort sein ganzes Vermögen, noch glücklich genug, seine Familie retten zu können, die er nach Siena brachte. Er starb bald darauf und hinterließ seinen Sohn noch im zarten Alter, ohne alle Hülfsmittel zu seiner Erziehung. Aber die Natur und die Noth sind zwei große Lehrer: Balthasar Peruzzi wußte aus ihren Lehren Nutzen zu ziehen.

Die Bekanntschaft mit einigen Künstlern erweckte in ihm bald die Neigung zur Zeichnungskunst. Der Zustand von Dürftigkeit, in welchen ihn der Tod seines Vaters versetzt, erlaubte ihm nicht mehr, die Künste blos aus Geschmack zu

kultiviren; sie wurden für ihn Gegenstände eines ernsten Studiums. Er forschte nach den Gemälden der besten Meister, kopirte sie, wurde bald selbst Meister und geschickt genug, um von dem Ertrage seiner Gemälde nicht nur leben, sondern auch seine Mutter und seine Schwester unterstützen und sich überdieß noch Beschäftigungen widmen zu können, die nichts eintrugen.

Seine ersten Werke befinden sich zu Siena und zu Volterra. Hier schloß er Freundschaft mit einem Maler dieser Stadt, Namens Pietro, welchen der Papst Alexander VI. nach Rom berief, um im Vatikan zu malen. Dieser Maler nahm ihn mit nach Rom, in der Absicht, ihn an seinen Arbeiten Theil nehmen zu lassen. Der Tod des Papstes vernichtete dieß Gesellschaftsprojekt und Balthasar übernahm verschiedene Fresko-Malereien, wie z. B. diejenigen, welche man noch zu Sankt Rochus sieht, und die in Rom anfingen, ihm einen gewissen Ruf zu verschaffen. Diesem glücklichen Debüt verdankte er bedeutendere Arbeiten zu Ostia, wo er im Helldunkel eine Schlacht im antiken Styl malte. Das Costüm war dabei sorgfältig beobachtet; die Rüstungen, die Schilde, die Küraſſe, und die Kriegswerkzeuge: Alles war eine getreue Wiederholung der Bas-Reliefs und der Denkmale des Alterthums. Cäsare da Sesto half ihm bei dieser Unternehmung, die ihn vollends für das bekannt machte, was er werth war.

Bei seiner Zurückkunft nach Rom schloß er eine enge Freundschaft mit dem berühmten Kunstliebhaber Augustin Chigi von Siena, welcher in ihm einen Landsmann aufzuführen und ein großes Talent aufzumuntern fand. Man verdankte ihm die schönen Werke, womit der Geschmack des Liebhabers sich genöthigt sah, den Künstler zu beauftragen. Aber Peruzzi verdankte ihm die Muße und die Hülfsmittel, die ihm erlaubten, sich dem Studium der Architektur zu widmen. Er umfaßte alle Theile derselben, und indem er ein großer Architekt wurde, gelang es ihm auch, der Architektur die seltenen Kenntniſſe,

die er in der Malerei erlangt, zum Nutzen gereichen zu lassen. Die Architekturmalerei, deren glücklicher Erfolg durch die Vereinigung der beiden Talente und folglich einer doppelten Fähigkeit bedingt ist, verdankte ihm, wenn nicht ihre Geburt (im eigentlichen Sinne) doch wenigstens jene Vorzüglichkeit und jenen Grad von Vollkommenheit, von welchen in der Folge, hinsichtlich des Geschmacks, der Ursprung dieser Kunstart sich hergeleitet.

Bis dahin war aus den ziemlich dunkeln Werken einiger Gelehrten die Wissenschaft der Perspektive noch nicht hervor gegangen. Die Maler des fünfzehnten Jahrhunderts wendeten sie in dem Hintergrunde ihrer Gemälde an. Aber die Compositionen jener Zeit waren meistens so einfach, daß die Zeichnung ihrer Gebäude durch das alleranfänglichste Verfahren konnte ausgeführt werden. Zu der Zeit Peruzzi's aber hatten die großen Werke Raphael's, welche die Sphäre der Malerei erweitert, die Vereinigung der Theorie und der Praxis in dieser Gattung unumgänglich gemacht.

Damit indessen diese Wissenschaft, wie man seitdem gesehen, eine Art von besonderer Nachahmung (diejenige, welche unter dem Namen der Architekturmalerei bekannt ist) hervorbringen konnte, mußte sie durch ihre Anwendung auf einen neuen Zweig der Malerei eine größere Entwickelung erhalten; und dieser Zweig waren dei theatralischen Decorationen. Aber die dramatische Kunst befand sich noch in ihrer Kindheit, und der Decorateur hatte sich nur noch mit der Ausführung der mechanischen Schauspiele beschäftigt, deren wir in dem Leben Brunelleschi's erwähnten. Indem sich Peruzzi dem gründlichen Studium der Theorie und der Praxis der Perspektive widmete, schien er zu ahnen, daß er bestimmt sei, die Theaterdecoration in ihrem vollen Glanze wieder herzustellen.

Die Vollkommenheit, zu welcher er gleich beim ersten Versuche die Werke dieser Kunst gebracht, scheint unglaublich, wenn

man weiß, wie viele Stufen jede Nachahmung zu ersteigen hat, ehe sie ihr höchstes Ziel erreicht. Aber es gibt auch eine Art von Nachahmung, welche nur eine neue Combination von mehreren ist, und es bedarf hierzu nur eines Mannes, der jedes ihrer Verfahren studirt und die verschiedenen Talente hierzu besitzt. Man sah damals, wie durch einen Zauberschlag, plötzlich eine neue, ganz ausgebildete Kunst erscheinen, deren Daseyn man nicht geahnet.

Diese Bemerkungen waren nothwendig, um zu erklären, wie Balthasar Peruzzi, der Erste unter den Neueren, welcher Theaterdecorationen gemalt, vielleicht der Geschickteste in dieser Art gewesen. Er war Maler, Architekt, ein großer Perspektiv- und Architektur-Maler und Zeichner. Was bedurfte es mehr, um aus ihm einen großen Theaterdecorateur zu machen? Nur einer Gelegenheit. Und diese bot sich in den Festen dar, welche Julian von Medicis zu Ehren gegeben wurden.

Vasari spricht an zwei Orten von den Decorationen Peruzzi's, zunächst bei Gelegenheit der eben erwähnten Feste und dann bei Anlaß der Comödie des Bibiena, betitelt *la Calandra*, welche Leo X. in seiner Gegenwart aufführen ließ, welches glauben läßt, daß dieser Künstler mehr als eine Gelegenheit gehabt, sich in dieser Kunst zu üben; aber allenthalben spricht er mit jenem Enthusiasmus, welchen die Vollkommenheit, zu der es Peruzzi in derselben gebracht, allein in einem so guten Kunstrichter zu erregen vermochte.

„Balthasar, sagt Vasari, erwarb sich durch seine Theaterdecorationen um so mehr Ehre, als diese Kunst, da das Talent und der Geschmack dramatischer Poesie und Vorstellungen außer Gewohnheit gekommen, ganz unbekannt war. Obgleich aber die in Rede stehenden Decorationen die Ersten, so waren sie nichts desto weniger das Muster und die Vorschrift aller derjenigen, welche seither gemalt wurden. Es ist beinahe unbegreiflich, mit welcher Geschicklichkeit unser Decora-

teur in einer so kurzen Zeit eine so große Menge von Gebäuden, Palästen, Säulenhallen, Gesimsen und Profilen darzustellen vermocht, und dieß alles mit solcher Wahrheit, daß man wirkliche Gegenstände zu sehen glaubte. Die Täuschung ging so weit, daß der Zuschauer vor einer gemalten Leinwand sich in Mitte eines wahrhaften und materiellen Platzes versetzt wähnte. Um diese Wirkungen hervorzubringen, wußte Baltasar die nächtliche Beleuchtung der Fenster so wie alle, auf das Bühnenspiel Bezug habenden Maschinen mit einer bewunderungswürdigen Geschicklichkeit anzuordnen.“

Man mag immer in dieser Lobeserhebung jene übertriebene Bewunderung finden, welche gewöhnlich jedes neue Schauspiel erregt, so spricht sich doch darin die Idee aller Arten von Verdienst aus, welche die Kunst der Bühnenverzierung in sich vereinigt. Eines besondern Verdienstes indessen hat Vasari nicht erwähnt, vermuthlich weil es zu jener Zeit am wenigsten in Erstaunen setzen mußte: des schönen architektonischen Styls nämlich, des Adels und der Reinheit der Formen, welche seither gewisse Vorurtheile mit dem Zauber der Composition für unvereinbar hielten, und des malerischen Effekts auf der Bühne. Indem Peruzzi in seine Decorationen alterthümliche Architektur malte, that er eigentlich nur, was er zu thun sich nicht enthalten konnte. Uebrigens ist es sehr zu bedauern, daß von dem allen nur noch vergebliche Erinnerungen übrig sind. Dieß ist aber das Schicksal dieser Art von Werken: ein Schicksal, welches vielen Dingen eigen ist, die nur von um so kürzerer Dauer sind, je mehr sie glänzen.

Wenn man sich indessen noch heute eine Vorstellung von der Ausführung dieser Gemälde und dem Talente des Malers machen will, so vermag man dieß am besten in der Farnesina oder dem kleinen Palaste Farnese. Zwischen dem Talente der Decorationsmalerei und der Kunst der Architekturmalerei herrscht in der That eine nahe Verwandschaft. Von Peruzzi

sind uns Zeugnisse übrig geblieben, welche beweisen, daß er in dieser Kunst den höchsten Grad von Vollkommenheit erlangt. Es scheint nicht, daß man die Kunst der Täuschung, der Gegenstand und die Hauptbedingung dieser Art von Nachahmung, weiter getrieben, als in der Gallerie der Farnesina, die in den Garten geht und worin die Geschichte der Medusa gemalt ist. Man hat zu allen Zeiten erzählt, daß öfters Thiere, besonders Vögel, sich durch das Blendwerk der Linien-Perspective vereinigt mit dem der Farbe in architektonischen Ansichten täuschen ließen. Das Werk Peruzzi's that noch mehr. Es täuschte nicht nur Menschen, sondern selbst die geschicktesten Maler. Als Titian einst von Vasari in diesen Saal geführt wurde, fand er sich durch die scheinbare Erhabenheit der gemalten Verzierungen und Profile so sehr getäuscht, daß er, nachdem ihm sein Führer schon seinen Irrthum benommen, gleichwohl noch eine Leiter verlangte, um seine Augen durch das Anfühlen zu entzaubern. Die Vollkommenheit dieser Architekturmalerei ist wirklich so außerodentlich, daß noch jetzt, obgleich gewarnt, sich nicht täuschen zu lassen, sich das Auge dennoch in dieser Täuschung wohl gefällt.

Was man gegenwärtig die Farnesina, oder den kleinen Palast Farnese nennt, war ehemals der Palast Augustin Chigi's. Seine Architektur ist von Balthasar Peruzzi. Obgleich das Aeußere desselben die Verzierungen des Details, die ihn verschönert, größtentheils verloren, so ist er gleichwohl noch immer eines der anmuthigsten Gebäude Roms. Seine Hauptfaçade, nämlich die des Eingangs auf der Seite des Hofs, bietet im Erdgeschosse eine schöne Gallerie (Loggia) oder einen Portikus dar, welcher aus fünf Bogen besteht. Hier hat Raphael die Fabel der Psyche gemalt. Dieser Portikus, so wie das Hauptgebäude machen den Hintergrund von zwei Flügeln aus, welche demnach die Vordergebäude desselben bilden. Rings um die untere Etage läuft eine Ordnuug

dorischer Pilaster ohne alle Ungleichheit der zwischen denselben befindlichen Raumweite. Da die Oeffnung der erwähnten fünf Bogen die nämliche, wie die zwischen den Pilastern ist, so bringt dieser erste Portikus einige Mannigfaltigkeit in die Masse, ohne der Einheit seiner Composition zu schaden. Die Etage, welche sich über das Erdgeschoß erhebt, stellt mit einer ähnlichen Eintheilung die nämliche Ordnung dorischer Pilaster dar, welche im ganzen Umkreis des Gebäudes die Fensterpfeiler zieren. Hier dürfte allerdings einige Eintönigkeit als das Resultat der Wiederholung der nämlichen Pilasterordnung in zwei Etagen zu tadeln seyn; auch könnte man fragen, warum die untere Ordnung zierlicher und länger gehalten sei, als die obere. Welche Wichtigkeit aber auch die Kritik auf diese Bemerkungen legen, selbst wenn sie in dieser Anordnung einen wirklichen Fehler erkennen sollte, können wir dennoch versichern, daß er der Zusammenstimmung, der Anmuth und dem Ebenmaaße des Ganzen nichts benimmt. Der Fries über der Hauptetage ist mit Fruchtschnüren, getragen von Genien und Candelabern, geziert, welche den kleinen Fensteröffnungen, die in dieser Art von Mezanino zwischen ihnen angebracht sind, eine glückliche Abwechselung verleihen. Alle Details der Profile sind rein, und zwar von jener Art von Reinheit, die man am besten durch das Wort Attische Eleganz zu definiren vermag.

Dieser kleine Palast, noch jetzt eine der elegantesten Schöpfungen der Architektur, an welchem Peruzzi allen Zauber der Decorationsmalerei mit der Anmuth der Säulenordnungen zu vereinigen gewußt, mußte in der ersten Zeit nach seiner Vollendung dem Künstler als eine Art von Wunderwerk erscheinen. Alle Gegenstände seiner äußern Verzierung waren damals grau in grau; jetzt sind sie längst verwischt, und man kann sich nur noch mit Hülfe der Einbildungskraft eine Vorstellung von diesem Gebäude machen. Wenn man sich auch das doppelte

Talent des Künstlers, welcher dasselbe aufgeführt, wenn man sich diesen als Architekt und als Maler zugleich denkt, kann man sich dennoch kaum einen genügenden Begriff von der Harmonie eines unter einer solchen Verbindung von Umständen geschaffenen Ganzen machen. Mit Recht sagt Vasari mit wenigen Worten von diesem Palaste: Si vede non murato ma veramente nato. (Man hält ihn nicht für gebaut, sondern wirklich für erschaffen). Dieß ist das Beste, was man von allen Werken sagen kann, welche mehr die Schöpfung des schaffenden Verstandes, als das mühsame Nachbild des kopirenden Wissens sind.

Balthasar Peruzzi zeichnete sich als Maler auch in jener Art von Verzierung aus, welche die Italiener a Terretta nennen. Man bediente sich derselben damals gerne zur äußern Verschönerung der Gebäude. Sie bestand aus einer Verbindung von Thonerde, zerstoßener Kohle und Travertin- oder Kalksteinstaub. Die Zeichnungen wurden auf dem Anwurf eingeschnitten, und diese vertieften Linien mit Schwarz und Weiß ausgefüllt, um Licht und Schatten hervorzubringen. Nichts glich mehr der Bildhauerei und es war zugleich sehr förderlich und ökonomisch, Verzierungen und Basreliefs auf diese Weise zu machen. Schade aber für die Arbeiten einiger geschickten Meister in dieser Art: ihre Dauer glich nicht ihrem Verdienste und die Zeit hat ihrer so wenig geschont als der übrigen. Umsonst würde man jetzt noch welche von Peruzzi in Rom suchen; es sind nur noch Erinnerungen an dieselben übrig.

Als er nach Bologna ging, entwarf er für die Façade der Kirche San-Petronio zwei Aufrisse im Großen mit ihren Durchschnitten. Der Eine war im neuen Geschmacke, der Andre im gothischen Style. Er stattete sie mit sehr sinnreichen Details aus, um die neue Construktion der alten anzupassen, ohne dieser zu schaden. Diese Projekte wurden bewundert,

aber nicht ausgeführt. Unter seine Werke zählt man auch die Pforte der St. Michelskirche in Bosco, einem schönen Kloster außerhalb Bologna; die Hauptkirche von Capri, welche nach seinem Plane aufgeführt wurde und die St. Nikolaikirche in der nämlichen Stadt, deren Arbeit er angefangen, aber wieder aufzugeben, oder vielmehr zu verlassen genöthigt war, um sich mit den Befestigungswerken der Stadt Siena zu beschäftigen.

Bei seiner Zurückkunft nach Rom wurde er vom Papst Leo X. bei dem Bau der neuen St. Peterskirche angestellt. Bramante hatte die Fundamente derselben mit jener Uebereilung gelegt, mit welcher er, oder wenn man will, mit welcher Julius II. ihn bei den meisten seiner Gebäude zu verfahren antrieb. Nachdem beide gestorben, erschrack man über die Größe der Massen und die Schwäche der Stützpunkte und sann blos auf Mittel, die Einen zu vermindern und die Anderen zu verstärken.

Balthasar Peruzzi erhielt nach verschiedenen Vorgängern ebenfalls den Auftrag, sein Modell vorzuzeigen, wovon uns Serlio die Zeichnung aufbewahrt. Es bildet ein griechisches Kreuz, dessen vier Arme sich in eben so viele Halbzirkel endigen. Zwischen jedem dieser Halbzirkel erhebt sich von außen nach einem viereckigen Grundrisse eine Sakristei. Die Massen der vier Sakristeien sollten eben so vielen Glockenthürmen zum Untersatze dienen. Jeder Halbzirkel hat eine Thüre, welche in einen halbzirkelrunden Portikus führt, von wo aus man in die Kirche gelangt. Der Hochaltar befindet sich zwischen den vier Pfeilern, welche eine Kuppel von 188 Palmen im Durchmesser tragen. Sie ist von vier kleineren Kuppeln, von 65 Palmen im Durchmesser umgeben, die sich auf dem Mittelpunkte des Kreuzes der vier Schiffe erheben. Dieser ganze Plan ist mit einer vollkommenen Symetrie und mit der größten Einsicht entworfen. Obgleich er nicht zur

Ausführung kam, bleibt er demungeachtet eine der schönsten Erfindungen der Architekten jener Epoche.

Peruzzi legte durch denselben den Beweis ab, daß sein Genie der höchsten Ideen der Architektur fähig, und daß derjenige, welcher den Plan Bramante's auf eine solche Weise zu modifiziren wußte, wohl auch im Stande war, sein Nachfolger zu werden. Allein, sei es, daß das Glück großer Talente in der Architektur von einem gewissen Zusammentreffen von Umständen abhängt, oder daß große Talente einer gewissen Kunst bedürfen, ihr Glück zu machen: einer Kunst, welche der schüchterne und zurückhaltende Charakter Peruzzi's, ihn nicht zu lernen erlaubte; genug, der Bau der St. Peterskirche ging unter seiner unentschlossenen Leitung nur einen sehr langsamen, schleppenden Gang. Ungeachtet der Protektion mehrerer hohen Personen, die sein Verdienst zu würdigen wußten, bediente man sich seiner vorzugsweise zu kleineren Werken, das heißt, zu der Construktion von Palästen, an denen indessen nichts klein ist, als der Umfang ihrer Masse und ihre Oberfläche.

Man weiß, daß es in der Architektur eine Art von Größe gibt, die weder nach dem Zirkel, noch nach dem Maaße gewürdigt werden kann. Eine Schöpfung des Genie's, erkennt sie keinen andern Richter, als den Geschmack. Der wahre Kenner wird vor manchen Palästen, die einen Flächenraum von mehreren Morgen in sich schließen, vorübergehen, ohne daß sie den geringsten Eindruck auf ihn machen; aber er wird sich bei dem Anblick der herrlichen Façaden, womit Baithaser Peruzzi verschiedene bescheidenere Wohnungen geziert, unwillkührlich angehalten fühlen. Diese eleganten Massen, wahre Muster derjenigen Art, welche für die meisten Hauseigenthümer schicklich, werden immer ein Gegenstand der Studien desjenigen bleiben, welcher den Geschmack der Architektur auch bei den minder reichen Klassen der Gesell-

schaft einzuführen wünscht. Solche Gebäude sind es hauptsächlich, von welchen Poussin eine Sammlung gemacht zu haben scheint, um damit den Hintergrund seiner Gemälde zu zieren und jene schönen Perspektive von alterthümlichen Städten, welche in mehr als einem seiner Werke mit den Figuren die Bewunderung der Zuschauer theilen.

Unter diesen Häusern, welche man für Ueberreste des alten Roms halten sollte, befinden sich zum Beispiel diejenigen, welche man in der Straße Borgo Nuovo und am Eingange der Straße sieht, die gegen den Palast Farnese führt. Sie sind in der Sammlung der Paläste Roms von Falda gestochen. Bei solchen Gebäuden, deren Hauptverdienst, wenn man so sagen darf, in einer gewissen Anmuth der Diktion besteht, die nur durch ein Gefühl, welches sich nicht definiren läßt, begriffen und definirt werden kann, wäre übrigens jede Beschreibung überflüßig. Was könnte man in der That von solchen Aufrissen sagen, außer, daß man darin eine treffliche Auswahl der schönsten Fensterformen, Einfassungen und der reinsten Profile finde, daß die Verhältnisse zwischen den Pfeilern und Thür- und Fensteröffnungen in der richtigsten Uebereinstimmung seien, daß darin ein Gesammtganzes von Solidität ohne Schwerfälligkeit, von Reichthum ohne Luxus und von Charakter ohne Ziererei herrsche?

Die Werke dieser Art können demnach nie genug von jungen Architekten studirt werden, die, über die Größe des alten Roms erstaunt, nur zu oft vergessen, daß die Städte aus Häusern bestehen und daß ihre Schönheit mehr von dem durch die Kunst verbreiteten guten Geschmack in den einfachen Verzierungen der Privathäuser, als von der Errichtung großer Denkmäler abhängt, deren Ende kaum mehreren Jahrhunderten zu sehen vergönnt ist. Die geringsten Construktionen von Peruzzi, so wie von Palladio, bilden eine Art von praktischer Schule jener Architektur, welche selbst den Bedürfnissen der

Handelsstädte entspricht. Man kann von diesen Architekten dieses oder jenes Haus mit Laden und Halbgeschoß anführen, welches demungeachtet ein Meisterstück des guten Geschmackes ist.

Es ist sehr zu bedauern, daß dieser schöne Styl, welcher zu Rom der herrschende, und wie dieß immer zu geschehen pflegt, eine Art von Mode zu werden begann, nicht von längerer Dauer war. Das Projekt Leo's X. würde sich verwirklicht und das neue Rom bald wieder ein wahres Bild des alten dargestellt haben. Aber als eben alle Künste gleichen und raschen Schrittes ihre ehemalige Höhe wieder zu ersteigen schienen, hemmten drei auf einander gefolgten Ereignisse ihren Gang zum vorgesteckten nicht sehr fernen Ziele.

Das Erste war der so frühzeitige Tod Raphael's. Die große Schule, deren Seele er war, verlor alle ihre Schnellkraft und begann sich aufzulösen. Die geschickten Künstler, aus denen sie bestand, verbreiteten, wenn man will, durch ihre Zerstreuung, das Licht des Alterthums auf mehrere Punkte. Aber diese zerstreuten und sich von einander entfernenden Strahlen brachten nur einen schwachen Schein hervor.

Der zweite Schlag für die Fortschritte der Künste war der Tod Leo's X., welcher kurze Zeit darauf erfolgte und für die Künstler, während des Pontifikats Adrians VI., eine Art von Interregnum hervorbrachte, bis endlich ein neuer Medicis, welcher im Jahre 1524 zum Papste erwählt wurde, mit sich zugleich wieder alle Hoffnungen, die sich an seinen bloßen Namen knüpften, in Rom einführte.

Das letzte und unglücklichste Ereigniß aber war die Einnahme und Plünderung Roms durch den Connetable von Bourbon im Jahre 1527. Nun verschwand alle Hoffnung, die Bestandtheile dieser berühmten Künstler-Generation, welche Leo X. um sich vereinigt, auf's Neue versammeln zu können. Viele gingen in dieser Katastrophe unter; die Uebrigen waren genöthigt, ihr Heil in der Flucht zu suchen.

Balthasar Peruzzi lief während dieser Krisis die größten Gefahren. Seine edle, liebenswürdige und zugleich ernsthafte Physionomie veranlaßte, daß man ihn für irgend einen verkleideten Prälaten, oder wenigstens für einen Mann hielt, den man brandschatzen könne. Er wurde gefangen genommen und hatte alle Arten von Beschimpfung und übler Behandlung zu erdulden. Als es ihm endlich gelang, den Soldaten wahrscheinlich zu machen, daß er nur ein armer Maler sei, mußte er ihnen, um sie zu überzeugen, das Portrait des Connetables von Bourbon malen, welcher bei seinem Einzuge in Rom getödtet worden. Um diesen Preis erhielt er seine Freiheit wieder. Ihren Händen entronnen, schiffte er sich nach Porto Ercole ein, von wo er sich nach Siena begeben wollte, als er auf dem Wege dahin auf's Neue gefangen genommen und gänzlich ausgeplündert wurde. In diesem traurigen Zustande langte er in der Stadt Siena an, die er aus Vorliebe für seine Vaterstadt erkannte.

Peruzzi fand dort Freunde, die sich beeiferten, ihn zu unterstützen und ihm Arbeit zu verschaffen. Diese bestanden hauptsächlich in der Erbauung von Privathäusern so wie in der Decoration der Orgel in der Kirche del Carmine. Auch übertrug man ihm die Vollendung der Befestigungswerke von Siena, welche früher nach seinem Plane angelegt worden.

Ungefähr um die nämliche Zeit wollte ihn Clemens VII., welcher seine Fähigkeit als Ingenieur kannte, in dieser Eigenschaft in dem Kriege gegen Florenz anstellen, welches er mit dem kaiserlichen Heere belagerte. Aber Peruzzi opferte die Gunst des Papstes seiner Liebe für diese ihm so theuere Stadt auf und lehnte den Antrag von sich ab. Der Papst wurde hierüber etwas empfindlich, und nach dem allgemeinen Frieden sah sich der Künstler genöthigt, auch den seinigen mit dem obersten Priester zu schließen, wobei die Kardinäle Salviati, Trivulzi und Cäsarino das Vermittlergeschäft übernahmen.

Balthasar Peruzzi ergriff zu Rom seine gewohnten Arbeiten wieder. Er gab den Fürsten Orsini verschiedene Zeichnungen zu Palästen, von welchen die Einen bei Viterbo, die Anderen in Apulien aufgeführt wurden. Der Hof des Palastes Altemps zu Rom gilt ebenfalls für sein Werk, wofür allerdings schon der darin herrschende vernünftige Geschmack spricht. In jedem Falle war dieß indessen nur eine Art von Restauration.

Ein Gebäude aber, welches ganz von ihm und in jeder Beziehung wahrhaft originell ist, das man als sein Meisterstück betrachtet, und welches sich unter allen denen der neuern Architektur in Rom unterscheidet, ist der Palast Massimi. Die Kunst hat ohne Zweifel größere und prächtigere hervorgebracht. Keiner aber bietet in einem kleinern Maaßstabe und auf einem so beschränkten Raume eine neuere und sinnreichere Partie, einen Anblick dar, welcher eine richtigere Vorstellung von den Wohnungen des alten Roms zu gewähren vermag.

Das erste Verdienst des Architekten bei diesem Werke war, daß er eine undankbare, beschränkte und unregelmäßige Lage so glücklich zu seinem Vortheile zu benutzen wußte. Die Anlage dieses Palastes ist so, daß man sie für eine freie Erfindung und nicht für ein Gebot der Nothwendigkeit halten sollte. Der gebogenen Richtung der Straße entsprechend, besteht die Façade des Palastes in einem kreisförmigen Aufriß, in seinem ganzen Umfange mit regelmäßig behauenen hervorstehenden Werkstücken gezirt. Eine dorische Säulenordnung umfaßt den Umriß des Erdgeschosses, dessen Mitte ein Vorhaus darstellt, gebildet von freistehenden Säulen, die zu zwei und zwei gestellt sind (welches nicht gekuppelt heißt). Der Raum zwischen den Säulen ist am Eingange weiter als bei den übrigen. Er führt zu einem kleinen Portikus, den man eben so gerne für ein alterthümliches Atrium halten möchte. Seine Decke, in Felder abgetheilt, ist mit sehr eleganten Stuckaturarbeiten geziert. An jedem äußersten Ende befindet sich eine große

Nische, und die Thüre steht gerade der Säulenweite des Eingangs gegenüber. Die Säulenordnung des Aeußern herrscht auch im ganzen Innern.

Nichts ist reiner, nichts klassischer so wohl im Innern wie von außen, in der Säulenlaube des Eingangs, wie in jener des Hofes, als diese ganze Architektur. Was das verständige Auge, welches sich von dem Zauber, den es empfindet, Rechenschaft ablegt, besonders bewundert, ist gerade das, was für jeden andern Architekten die Klippe seines Talents hätte seyn können. In der That hatte man bei der ganzen Anlage mit den lästigsten Hindernissen zu kämpfen. Statt indessen sich nach der Baustelle zu richten, sollte man vielmehr sagen, daß dieselbe sich den Befehlen des Architekten gefügt. Der Raum ist eng und klein. Alles was ihn ausfüllt ist groß und scheint gemächlich. Unglücklicherweise ist es unmöglich, die Straße, die an der Façade des Palastes vorbeizieht, breiter zu machen. Auch gestattet dieselbe nicht, wie man wünschen möchte, den freien Anblick der schönen Fenstereinfassungen der ersten Etage und des reichen Gesimses, welches die Masse des ganzen Gebäudes krönt.

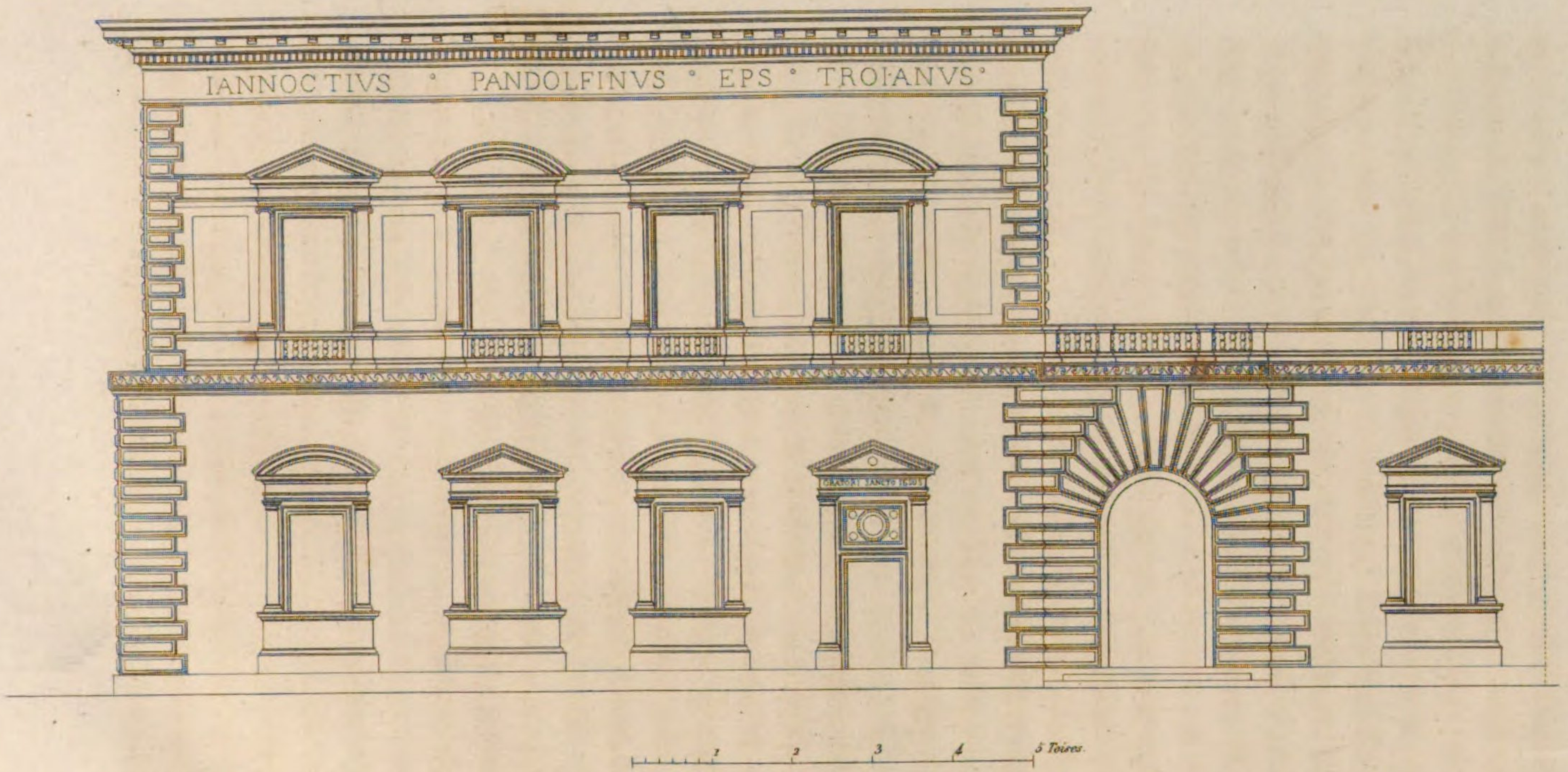
Dieß war das letzte Werk Balthasar Peruzzi's. Es war ihm sogar nicht einmal vergönnt, die Beendigung desselben zu erleben. Der Tod überraschte ihn, ehe er es vollenden konnte, und noch in der vollen Kraft seines Talents. Man schöpfte damals einigen Verdacht, daß dieser frühzeitige Tod durch eine Vergiftung herbeigeführt worden, und der Verdacht fiel auf einen seiner Neider, der nach seiner Stelle als Architekt der St. Peterskirche strebte. Indessen entdeckte man erst Anzeichen hiervon, als nicht mehr zu helfen war. Er starb sechs und fünfzig Jahre alt, von seinen Freunden und seiner Familie bedauert, der er statt aller Erbschaft nur einen Namen hinterließ, welcher nach seinem Tode noch berühmter werden sollte. Die Künstler veranstalteten ihm ein ehrenvolles Leichen-

begängniß, und sein Begräbniß wurde ihm im Pantheon neben der Grabstätte Raphaels angewiesen.

Peruzzi lebte und starb arm. Sein einziges Einkommen bestand in zweihundert fünfzig Skudi, die ihm seine Stelle als Architekt der St. Peterskirche eintrug. Dieß war seine einzige Hülfsquelle für den Unterhalt seiner Familie. Der Papst Paul III. erhielt erst in seiner letzten Krankheit Kenntniß von dem Zustande seiner Dürftigkeit. Kurz vor seinem Tode schien er erst den Verlust zu fühlen, welcher den Künsten drohte. Er ließ ihm hundert Skudi ausbezahlen, begleitet von Dienstanerbietungen und schmeichelhaften Beweisen einer verspäteten Verbindlichkeit.

Der schüchterne Charakter dieses Künstlers stand seinem Glücke stets im Wege. Eine Art von übertriebenem Zartgefühl hinderte ihn, so oft er gekonnt hätte, die Gelegenheit zu benützen, aus seinem Talente Vortheil zu ziehen, und es ereignete sich oft, daß Andere, mit denen er zu thun hatte, sich seine Schüchternheit zu Nutzen machten. Für reiche Menschen und mit hohen Personen stets beschäftigt, konnte er gleichwohl nie aus seiner Dürftigkeit kommen, noch sich entschließen, das Geheimniß derselben zu entdecken. Seine Liebe zum Studiren war ebenfalls seinem Glücke entgegen. Jeden Augenblick, den ihm seine Praxis gestattete, widmete er der Theorie seiner Kunst und wissenschaftlichen Untersuchungen.

Sebastian Serlio erbte zum Theil seine hinterlassenen Schriften und Zeichnungen von Alterthümern. Er bereicherte mit denselben seine Abhandlung über die Architektur, besonders sein viertes und fünftes Buch, welche die alterthümlichen Denkmäler Roms enthalten.



E. Ollivier sc.

PALAIS PANDOLFINI, À FLORENCE.

T. I, p. 141.

Raphael Sanzio,

geboren zu Urbino im Jahre 1583, gestorben in Rom im Jahre 1530.

Man kann den Namen des Fürsten der neueren Maler unmöglich aussprechen, ohne durch ihn zugleich an die außerordentliche Menge von Gemälden erinnert zu werden, die ihn verewigt. Der Ruhm der Werke seines Pinsels ist so groß, daß er gleichsam den Ruf verschlungen, den er sich noch in einer andern Kunst erworben; denn viele, selbst seiner größten Bewunderer wissen nicht, wie sehr die Architekten berechtigt sind, ihn unter diejenigen zu zählen, welche die Baukunst verherrlicht.

Es scheint uns völlig überflüssig, hier zu erinnern, was die Geschichte beinahe aller Künstler des fünfzehnten, sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts lehrt, daß nämlich, indem die Theorie und die Praxis der drei Künste damals ein ungetrenntes Studium bildeten, welches, wie das Princip, das sie vereinigte, Allen gemeinschaftlich war, die Kenntniß der Architektur einen Theil des Unterrichts ausmachte, welchen der junge Maler von seinem Meister empfing. Dieß beweisen uns auch jene Werke Raphaels, die man die Werke seiner Kindheit nennen könnte.

Eines seiner ersten bekannten Gemälde, das er vor seinem zwanzigsten Jahre verfertigt zu haben scheint, und welches die Vermählung der heiligen Jungfrau vorstellt, macht sich in seinem Hintergrunde durch eine Architektur * bemerklich, in welcher

---

* Dieses Gemälde wurde von Longhi in Kupfer gestochen.

man nothwendig ein in der Zeichnung dieser Kunst und in der Wissenschaft der Perspektive schon vollendetes Talent anerkennen muß. Fast den ganzen Hintergrund dieses Gemäldes füllt ein sehr schöner zirkelrunder, mit Säulen umgebener Tempel aus. Der Styl, die Formen und die Details verbinden mit den Schwierigkeiten der Composition eine solche Richtigkeit in der Ausführung, daß Vasari sich nicht enthalten konnte, das Talent zu bewundern, das sich eine solche Arbeit zur Aufgabe gemacht: cosa mirabile a vedere le difficoltà che andava cercando (es ist wunderbar, die Schwierigkeit zu sehen, die er aufgesucht ꝛc.). Uebrigens darf man nicht glauben, daß Raphael hierin etwa seine Zuflucht zu der geübten Hand eines Andern genommen. Denn wir sehen ihn, noch sehr jung, bevor er nach Rom ging, in Florenz mit Fra Bartolomeo einen Austausch der Kenntnisse treffen und ihn die Praxis der Perspektive lehren.

Das zweite Gemälde, welches er zu Rom in den Sälen des Vatikans machte, die Schule von Athen, stellt in seinem Hintergrunde eine architektonische Composition von eben so edler Erfindung als reiner Ausführung dar. Wenn Etwas die von Vasari zuerst geäußerte Meinung, daß Bramante dem Raphael diese Perspektive vorgezeichnet, zu unterstützen vermocht, so ist es die Aehnlichkeit dieses Gesammtganzen mit dem Plane der St. Peterskirche. In der That sieht man hier eine Kuppel auf Pfeilern in der Mitte von vier Schiffen, deren Plan, bekanntlich von Bramante, den Raphael allerdings zur Nachahmung könnte eingeladen haben.

Es scheint uns, daß nie ein Maler weniger nöthig hatte, von einem Andern die Composition und die Ausführung jener Nebengegenstände der Gemälde zu entlehnen, welche die Malerei dem Genius der Architektur verdankt. Man kann sich hierin zum Beweise auf alle Frescogemälde Raphaels im Vatikan und auf die Hintergründe seiner berühmten Cartons

berufen. Es wird genügen, hier nur die Süjets: Heliodorus, das Wunder von Bolsena, der Brand von Borgo, die Apostel, welche einen Lahmen heilen, die Heiligen Paulus und Barnabas zu Listra ꝛc. anzuführen, um sich zu überzeugen, daß ähnliche Hintergründe nur mit der genauesten Kenntniß der Architektur erdacht und gezeichnet werden konnten und daß Raphael dieselbe in hohem Grade besaß.

Was übrigens bei demjenigen, welcher nie die Architektur ausgeübt, ein Gegenstand des Zweifels seyn könnte, kann es nie bei Raphael seyn, welchen wir sowohl in den Arbeiten des Vatikans als in der Construktion der St. Peterskirche den Nachfolger Bramante's werden sehen.

Bramante hatte vor seinem Tode nur die Fundamente des Hofs des Vatikans gelegt, den man den Hof der Logen nennt. Raphael, beauftragt, einen Aufriß desselben zu machen, verfertigte hierüber ein hölzernes Modell, nach welchem diese ganze große Construktion ausgeführt wurde. Er erhob dieselbe bis zu drei Etagen oder Gallerien übereinander, welche den Hof auf seinen drei Seiten umgeben. Die zwei unteren Reihen bestehen in Arkaden, deren Pfeiler mit Pilastern geziert sind. Die obere Reihe besteht aus lauter Säulen. In einem der Flügel der Gallerie der zweiten Etage, welche in eben so viele kleine Gewölbe eingetheilt ist, als man Arkaden in derselben zählt, findet man die berühmten Arabesken ausgeführt, deren seit langer Zeit vergessenen Geschmack und schönen Styl Raphael dem Alterthume entnommen. Auch hat er hier jene Reihenfolge von zwei und fünfzig Süjets des alten und neuen Testaments gemalt, welche man die Bibel des Raphaels nennt.

Es ist ungewiß, ob Raphael in der Architektur dieses Hofes die Ideen und Eingebungen Bramante's benutzt. Man glaubt hier zwar die nämliche Reinheit der Manier, die seinen Vorgänger ausgezeichnet, aber weniger jene Magerkeit zu bemerken, die ihm zum Vorwurfe gemacht worden.

Als Leo X. sich im Jahre 1515 nach Florenz begab und dort einen feierlichen Einzug hielt, nahm er Michel Angelo und Raphael mit dahin, um sich von jedem derselben einen Aufriß von der Vorderseite oder dem Portal machen zu lassen, womit er die schon früher von den Medicis erbaute St. Laurentiuskirche zieren wollte. Dieses Vorhaben hatte durchaus keinen Erfolg; aber es scheint gewiß zu seyn, daß Raphael einen sehr schönen Plan erfunden und gezeichnet, welchen Algarotti in der Sammlung des Baron von Stosch gesehen zu haben versichert und die Erlaubniß erhielt, denselben zu copiren.

Es war zuverlässig während seines damaligen Aufenthaltes zu Florenz, daß Raphael Gelegenheit hatte die zwei zierlichen Paläste zu bauen, welche diese Stadt unter ihre seltensten Denkmäler der Architektur zählt.

Der Palast degl' Uguccioni auf dem Platze des Großherzogs wurde von Einigen dem Michel Angelo zugeschrieben; aber es bedarf keiner sehr geübten Augen, die Manier jedes Meisters zu erkennen, um die Meinung zu wiederlegen. Zunächst ist es augenscheinlich, daß der Geschmack oder der Styl des Aufrisses dieses Palastes ganz und gar mit dem Style anderer Paläste in Rom übereinstimmt, von denen man bestimmt weiß, daß sie von Raphael aufgeführt worden. Dann findet man hier auch nicht jenes Gepräge, welches die Architektur Michel Angelo's so leicht unterscheiden läßt, nämlich gewisse kleine Details einer eigensinnigen Verzierung, die ihm eigen waren.

Die Façade des fraglichen Palastes bietet auf einem kleinen Raume ein großartiges Ganzes dar, welches einen einfachen und reichen Anblick gewährt. Auf einem aus drei Bogen bestehenden Untersatze in Bossage erheben sich zwei, mit Ordnungen von runden Wandsäulen gezierte Stockwerke. Die Hauptetage hat eine Ringhiera oder einen fortlaufenden Balcon, dessen Geländersäulen mit doppelter Ausbauchung mit Blätter-

werk geziert sind. Die Säulenordnung der ersten Etage ist jonisch, die der zweiten korinthisch. Bramante und Raphael hatten sehr im Gebrauche, die Säulen oder Pilaster gegen die Fensterpfeiler zu kuppeln. Die Breite, welche man jetzt diesen Pfeilern in den Palästen Italiens gibt, war diesem Gebrauche sehr günstig. Uebrigens zeichnet sich dieser Palast durch einen Geschmack von Modenatur oder sehr korrekten Profilen, durch eine schöne Ausführung der Details und durch den Adel und die Form der Gesimse aus, welche den Fenstern zur Einfassung dienen.

Noch mehr indessen bewundert man in Florenz den in der Straße San Gallo nach den Zeichnungen Raphaels aufgeführten Palast des Bischofs von Troya, Gianozzo Pandolfini, welcher sein großer Freund war (Vasari). Gewiß gibt es von keinem Architekten zu einem Palaste einen edlern Aufriß von einem reinern Styl, von einer elegantern und verständigern Anordnung. Weder Balthasar Peruzzi, noch San Gallo noch Palladio haben ein besseres Ensemble mit schöneren Details noch in angenehmeren Verhältnissen hervorgebracht. Nirgends bietet die Architektur Fenster mit schöneren Einfassungen noch Etagen mit solchen Zwischenräumen dar, die mit mehr Geschmack jene Ruhe oder jene glatten Theile darstellen, welche den Reichthum der Details und der Verzierungen nur noch glänzender hervorheben. Das Gesims, welches mit vieler Anmuth die Masse des Palastes krönt, wird in der „Sammlung der schönsten Details der Denkmäler von Florenz“ von Ruggieri, zu den wahrhaft klassischen Mustern gezählt.

Raphael bewohnte in der Straße Borgo Nuovo zu Rom einen sehr schönen Palast, welcher weggerissen wurde, um die Colonnaden auf dem St. Petersplatze aufführen zu können. Vasari spricht an zwei Orten davon: in dem Leben Bramante's und in dem des Raphaels. In dem Letztern berichtet er uns, daß Raphael, (per lasciar memoria di se) um

ein Andenken an sich zu hinterlassen, (fece murare un palazzo) sich einen Palast bauen und Bramante denselben (fece condurre di getto) abformen ließ. Diese Ausdrücke beziehen sich auf ein von Bramante erfundenes Verfahren in der Maurerei, welches darin bestand, die Säulen und die Bossage-Werkstücke in Formen abzugießen. Dieses Verfahren beschreibt Vasari in der Stelle im Leben Bramante's, wo er sagt, daß dieser Architekt (fece fare il palazzo, che fu di Raphaello) den Palast bauen ließ, welcher dem Raphael war. Könnten die Worte fece fare nicht zu erkennen geben, daß der fragliche Palast, statt sein eigenes Werk zu seyn, nur unter seiner Leitung und durch die Ausführungsmittel erbaut worden sei, deren Erfinder er war?

Wenn man Zeit und Thatsachen zusammen nimmt, so sieht man sogleich, daß Raphael schon zu einem sehr hohen Grade von Glück und Ansehen gelangt, als ihn der Ehrgeiz antrieb, einen eigenen Palast zu haben, welches nur gegen das Ende des Pontifikats Julius II. sich ereignen konnte. Die Zeichnung, welche sich von diesem Palaste * erhalten, zeigt uns das Wappen Leo X., welcher i. J. 1513 zum Papst erwählt wurde. Bramante starb ein Jahr darauf. Aber wir wissen, wie man in dem Leben Antonio's San Gallo sehen kann, daß Bramante seit mehreren Jahren gelähmt und also genöthigt war, sich zum Zeichnen einer fremden Hand zu bedienen. Hätte er wohl einer andern, als der Hand Raphaels bedurft, und wäre dieser nicht im Stande gewesen, das Projekt, den Grund- und Aufriß seines Palastes zu machen? Wenn man diese Umstände mit den Worten Vasari's vergleicht, so begreift man, wie und warum er die Architektur dieses Palastes weder klar und bestimmt dem Bramante noch dem Raphael beimißt. Bramante stand damals an der Spitze der

* S. Palazzi Roma, di Pietro Ferrerio. Lib. I. p. 15.

größten Unternehmungen, hatte alle mechanischen Hülfsmittel und Construktions-Materialien zu seiner Verfügung, die damals Raphael nicht zu Gebote stehen konnten. Wahrscheinlich machte dieser das Projekt und Bramante ließ es ausführen.

Was uns dieß noch glaubwürdiger macht, ist, daß wenn man den Geschmack dieser Architektur untersucht, man an derselben einerseits weder die etwas magere Manier zu profiliren, noch die Art von Trockenheit bemerkt, welche in den Werken Bramante's gewöhnlich sind; und daß anderseits diese niedliche Façade uns die nämlichen Einfassungen mit Säulen, wie an dem Palaste Pandolfini zeigt, die man in keinem der Aufrisse Bramante's wiederfindet.

Ein anderer Umstand, nämlich der einer vollkommenen Uebereinstimmung des Geschmackes und der Manier zwischen Raphael und Julius Romanus, hat es oft erschwert, den Antheil des Meisters und jenen, welchen der Schüler an der Ausführung einiger der herrlichsten Gebäude Roms haben konnte, genau zu unterscheiden. Schon die Kritik der Zeitgenossen eignete öfters Beiden ohne Unterschied gewisse Denkmäler zu, welche in der That nur das Produkt eines und desselben Genie's sind. Wenn man Vasari Glauben beimessen darf, ist die liebliche Villa, genannt Villa del Papa, seitdem und noch jetzt Villa Madama von der Zeichnung Raphaels. Dieser Meinung ist auch Piacenza; doch glaubt derselbe, daß Julius Romanus Theil daran genommen, welches auch, was die Ausführung der Verzierungen und der Malerei betrifft, keinem Zweifel unterworfen.

Nicht weniger Zweifel herrschen über einige andere Paläste, Meisterstücke der Anmuth und des Geschmackes, wahrhaft klassische Gebäude, die man den Liebhabern nicht besser zu bezeichnen weiß, als indem man ihnen sagt, daß sie in Rom mitten unter den anderen Gebäuden wie Ueberreste des Alterthums unter neueren Werken hervorstechen.

Ein kleines Gebäude aber, das man einstimmig für eine Schöpfung Raphaels allein hält, ist der Palast Augustin Chigi's a la Longara. Was seinem Geschmacke und seinem Style zum Lobe gereicht, und was der Nachbarschaft wegen vielen Anderen hätte sehr nachtheilig seyn können, ist, daß es einem der zierlichsten Gebäude Balthasar Peruzzi's, der Farnesina nämlich, gegenübersteht, und ihm gleichsam zum Pendant dient; und daß beide Architekturen von dem nämlichen Meister zu seyn scheinen.

Man erkennt und bewundert in Rom als das authentischste und zugleich in seiner Art als das bedeutendste Werk Raphaels einen ziemlich großen Palast, der sich, so viel man weiß, in der Nähe von Sant' Andrea della Valle befindet. Seine auf das Beste angeordnete Façade besteht aus zwölf Fenstern über deren Pfeiler sich eine Ordnuug gekuppelter dorischer Säulen erhebt, welche die Hauptetage bilden und mit einem sehr schönen Gesimse mit Dreischlizen gekrönt sind. Der Untersatz ist ganz in Bossagen aufgeführt, deren Vertheilung hier sehr mannigfaltig ist. In diesem ganzen Aufrisse wechseln Pfeiler, Fenster- und Thüröffnungen in einem so richtigen Verhältnisse unter einander ab, daß dieses eher von dem Geiste der Verzierung eingegeben, als — wie man doch wohl annehmen zu dürfen glaubt — von mehr als einem örtlichen Zwange diktirt zu seyn scheint.

Nach den eben angeführten Zeugnissen über die Geschicklichkeit Raphaels in der Baukunst und noch mehreren anderen, weniger entscheidenden, die man deswegen hier übergeht, darf man sich nicht erstaunen, daß nach dem Tode Bramante's, Leo X. nach dem Wunsche dieses Architekten, den Raphael zu seinem Nachfolger als oberster Direktor der Construktion der St. Peterskirche ernannt. Das Breve des Papstes, welches ihm diese Stelle übertrug, gründet sich nicht nur auf das Lob Bramante's, sondern auch darauf, daß Raphael dasselbe

durch sein neues Projekt von diesem Gebäude schon gerechtfertigt.

Was wir hier Projekt nennen, bestand nach dem damals üblichen Gebrauche in einem wirklichen Modell von erhabener Arbeit. Dieß verkündigt auch in dem lateinischen Texte des Breve das Wort Forma und wird außerdem durch den Brief Raphaels an Castiglione noch bestimmter bestätigt. „Unser heiliger Vater, sagt er, hat mir eine große Last auf die Schultern gelegt, indem er mich mit der Construktion der St. Peterskirche beauftragt; ich fürchte nicht darunter zu erliegen. Was mir Muth einflößt, ist, daß das Modell, welches ich gemacht, Seiner Heiligkeit gefällt, und sich des Beifalls vieler geschickten Leute erfreut. Aber mein Streben ist höher gerichtet: ich möchte die schönen Formen der alterthümlichen Gebäude wieder auffinden. Wird mein Flug der Flug des Icarus seyn? Vitruv gibt mir hierüber allerdings viel Licht, aber nicht so viel als ich bedarf.“

Raphael trachtete demnach, sich mehr und mehr dem Geschmacke und den Formen der alterthümlichen Architektur zu nähern. Vitruv entsprach nicht der Idee, die er sich davon gemacht. Sein Streben ging höher. Unterrichtet, wie er es war und wie man zu seiner Zeit durch die Flüchtlinge von Constantinopel unterrichtet wurde, daß Griechenland noch mehr als ein Denkmal aus dem schönen Jahrhundert der Künste aufbewahre, schien er die Vorzüglichkeit dieser Originalien vor den Nachahmungen derselben in dem alten Rom zu ahnen und trachtete nun, durch neue Nachforschungen sich Kenntniß von denselben zu verschaffen. Zu diesem Ende unterhielt er Zeichner in dem mittägigen Italien und sandte deren, wie Vasari versichert, selbst nach Griechenland.

Wenn man die Verwandschaft des Prinzips und des Geschmackes kennt, welche alle zeichnende Künste unter sich verbindet; wenn man bedenkt, was durch die Verbindung

derselben geleistet werden kann, wenn alle ihre Wirkungen voneinem und demselben Genie ausgehen: Wer vermöchte wohl zu sagen, was aus der Architektur der St. Peterskirche unter der Leitung Raphaels hätte werden können? Wer weiß, welche Reinheit des Profils, welche Harmonie der Formen und Verhältnisse, welchen Charakter von Eleganz und Adel in seinen Details und seinen Verzierungen dieses ungeheuere Gebäude durch ein System von Nachahmung des Alterthums erlangt hätte, so wie Raphael es in sich trug. Man muß es innigst bedauern, daß dasselbe nicht nach den Zeichnungen desjenigen ausgeführt worden, der in einer andern Kunst bisher weder erreicht noch ersetzt werden konnte.

Fruchtloses Bedauern! Nicht nur Raphaels Modell der St. Peterskirche in erhabener Arbeit ist verschwunden, sondern es ist uns nur eine einzige Zeichnung, der Grundriß, davon übrig geblieben, und diesen hat uns Serlio in seiner Abhandlung über die Architektur überliefert. Da Bramante gestorben, ohne ein vollständig redigirtes Projekt der St. Peterskirche zu hinterlassen, so hat nach dem Berichte Serlio's, welcher mit jenem in dem Leben dieses Architekten übereinstimmt, Raphael das Ganze seiner Anordnung in die Form gebracht, in welcher sie die eben erwähnte Zeichnung darstellt.

Dieser Plan ist unstreitig der schönste, den man sich nach dem Construktionssystem der großen neueren Kirchen vorstellen kann. Bekanntlich hat Bramante nach seinem ersten Projekte sich vorgenommen, die Nachahmung der großen Gewölbe des Friedentempels für seine Schiffe, und der Form so wie des Maaßes des Pantheons für seine Kuppel, welche den vier Schiffen zum Vereinigungspunkte dienen sollte, in ein Ganzes zu vereinigen. Genöthigt, statt der alten Basilika von St. Peter, über deren Säulenschiffe sich eine Decke von Zimmerwerk erhob, eine ungeheuere Construktion

in Gewölben aufzuführen, mußte er nothwendig die Säulen durch Pfeiler und die Gurten durch große Bogen ersetzen.

Da dieß einmal angenommen war, und Raphael keine Wahl mehr hatte, muß man gestehen, daß nie ein so einfacher, großartiger und so vollkommen harmonischer Plan entworfen worden. Wer sich die Mühe geben will, alle Theile desselben zu untersuchen, wird zum Beispiel finden, daß bei den zirkelrunden Theilen des Chors oder der beiden Arme des Kreuzes jede Form eine glückliche Nachahmung, hier des Pantheons, dort eines andern alterthümlichen Denkmals ist. Wir können uns hier nicht auf die Gründe einlassen, die in der Folge es nothwendig machten, die Pfeiler der Kuppel zu verstärken, wodurch nach und nach eine gänzliche Veränderung des von Raphael entworfenen Plans herbeigeführt wurde. Aber abgesehen von diesen Gründen wird man eingestehen, daß Letzterer viele Vorzüge vor demjenigen besaß, der statt seiner ausgeführt wurde, und darum theorethisch zu sprechen, stets bedauern, daß man von demselben abgehen mußte.

Raphael wurde im Monat August 1515 von Leo X. zum Architekten der neuen St. Peterskirche ernannt. Ein Breve des nämlichen Papstes von dem nämlichen Monat des darauffolgenden Jahres übertrug ihm die allgemeine Oberaufsicht über alle alterthümlichen Ueberreste, so wohl von Materialien, welche zur Verzierung der neuen Basilika dienen konnten, als von allen Gegenständen überhaupt, die der Aufbewahrung würdig waren. Das nämliche Breve verbietet allen Marmorsägern, irgend einen, mit einer Inschrift versehenen Stein ohne Befehl oder Erlaubniß Raphaels zu verarbeiten, welchem die Vollmacht ertheilt wurde, die Zuwiderhandelnden einer Strafe von hundert bis dreihundert Gold-Skudi zu unterziehen.

Paul Jove, ein Zeitgenosse Raphaels, sagt in der Lobrede, die er seinem Andenken gewidmet, ausdrücklich, daß er die Ueberreste des alten Roms studirt und ausgemessen, um das

Ganze dieser Stadt wieder in den vorigen Stand zu setzen und sie den Augen der Architekten darzustellen (ut integram urbem architectorum oculis considerandam proponeret).

Calcagnini, ein berühmter Schriftsteller und Zeitgenosse Raphaels, berichtet das Nämliche in noch nachdrücklicheren Worten: „Ich spreche nicht, sagt er, von der Basilika des Vatikans, deren Architektur Raphael dirigirte, sondern vielmehr von der ganzen Stadt Rom, welche durch ihn in ihren ehemaligen Zustand zurück gerufen und mit Hülfe der Schriftsteller, ihrer Beschreibungen und ihrer Erzählungen wieder ihre frühere Schönheit erhalten sollte. Auch erregte er die Bewunderung des Papstes Leo X. und aller Römer in einem solchen Grade, daß ihn jedermann gewissermaßen für eine Gottheit hielt, die vom Himmel herabgekommen, um die ewige Stadt wieder in ihren alten Glanz herzustellen." (Ut quasi coelitus demissum numen, ad aeternam urbem in pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant.) Es ist demnach bewiesen, daß Raphael, der, wie man weiter oben gesehen, Zeichner bis nach Griechenland gesandt, in einer allgemeinen Arbeit die Wiederherstellung aller alterthümlichen Gebäude Roms übernommen.

Dadurch scheint die Meinung noch mehr bestätigt zu werden, daß ein an Leo X. adressirter Brief, oder wie man jetzt sagen würde, ein Bericht oder Memoire, welcher Castiglione zugeeignet wurde, weil er nach dessen Tode unter seinen Papieren gefunden worden, wenigstens was den größten und wichtigsten Theil seines Inhalts betrifft, das Werk Raphaels selbst war.

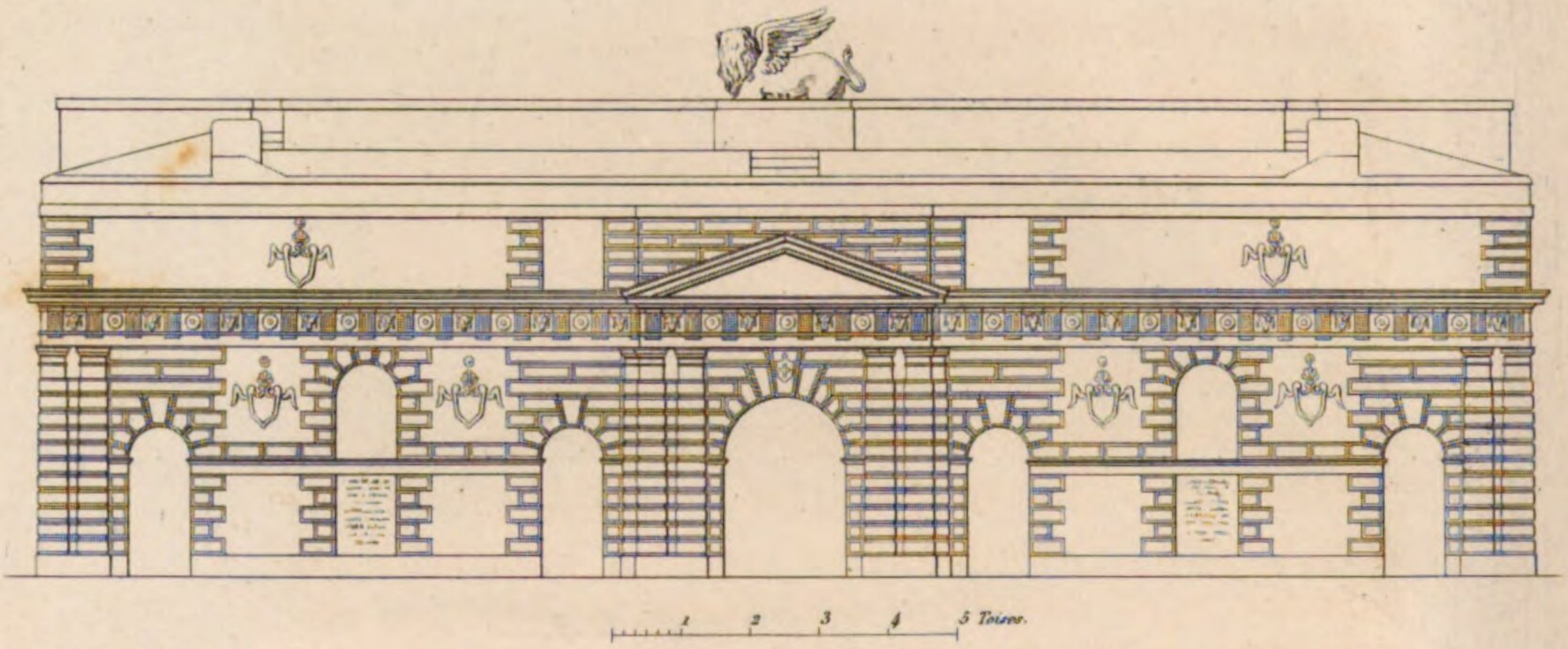
Man wird um so mehr bewogen, dieß zu glauben, als dieser Bericht zugleich mit Zeichnungen, Betrachtungen, Projekten und graphischen Arbeiten begleitet war, die nur das Werk des Künstlers, nicht wohl aber des Verfassers des Cortigiano seyn konnten. Wie könnte man sich vorstellen, daß der Papst eine solche Arbeit dem Castiglione, welcher damals

in alle Angelegenheiten zwischen dem heiligen Stuhle und dem Herzogthum Urbino verwickelt war, und nicht dem Raphael, seinem Architekten, Oberaufseher und Conservator der Alterthümer aufgetragen? Könnte man so etwas denken, nachdem der Verfasser des fraglichen Briefes oder Berichtes ausdrücklich sagt, daß der Papst ihm befohlen, das alte Rom zu zeichnen, so weit dieß mittels der Kenntniß der noch bestehenden Ueberreste geschehen könnte? (Ch'io pingo in disegno Roma antica, quanto conoscer si puo per quello che oggidi si vede etc.)

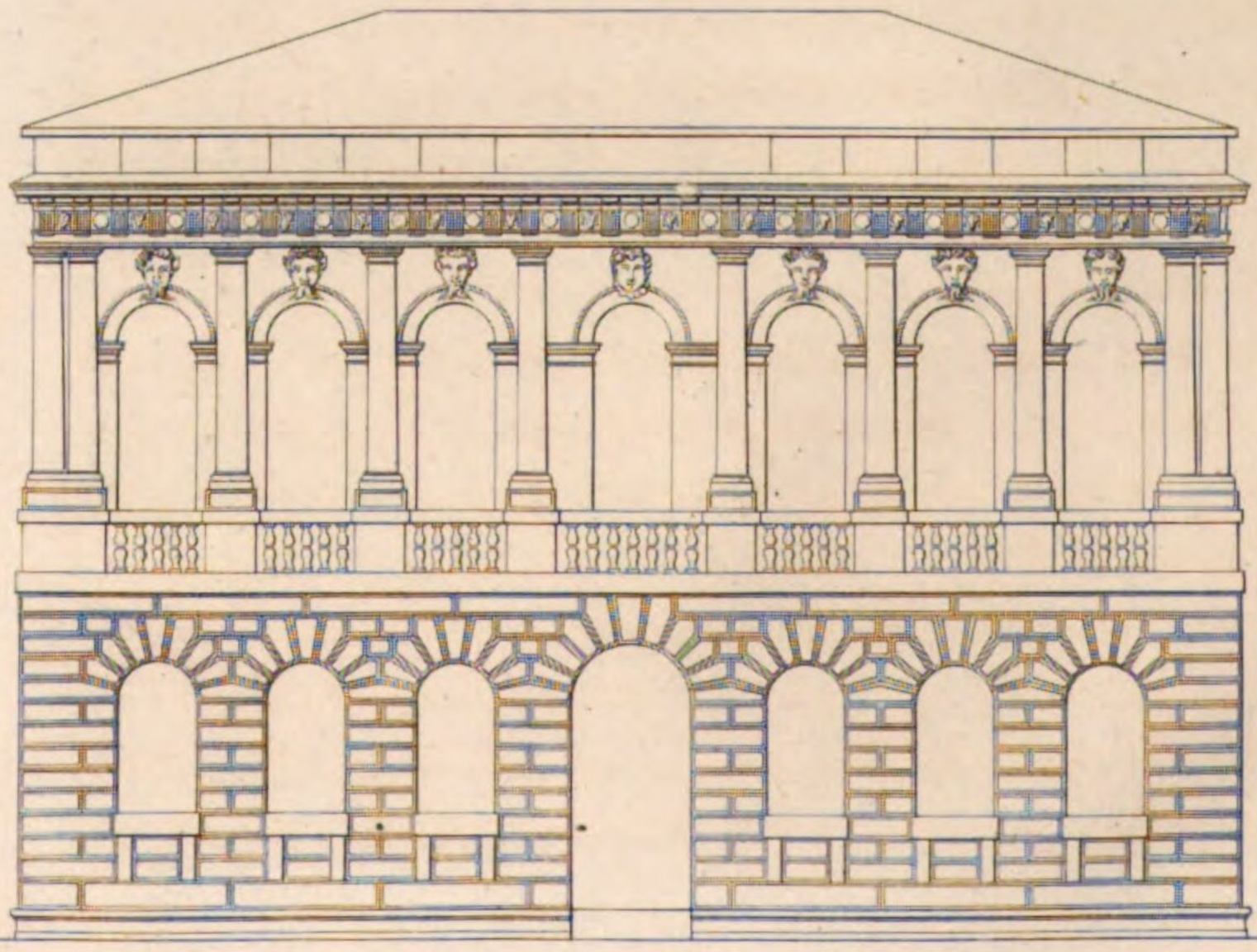
Wir können diesen bisher wenig beachteten Theil der Arbeiten Raphaels über die alterthümlichen Gebäude Roms unmöglich verlassen, ohne einer Stelle in der Vorrede des Andreas Fulvio zu seinem Werke über die römischen Alterthümer zu erwähnen, welches sieben Jahre nach dem Tode Raphaels im Druck erschien: „Ich habe mir Mühe gegeben, sagt er, die alterthümlichen Ueberreste Roms von dem Untergange zu retten und sie mit Hülfe der Schriftsteller wieder herzustellen. Ich habe in jedem Quartiere die alterthümlichen Denkmäler studirt, welche Raphael von Urbino wenige Tage vor seinem Tode auf meine Einladung mit dem Pinsel gemalt, Penicillo pinxerat."

Aus allem dem geht hervor, daß Raphael die Trümmer der Gebäude des alten Roms nicht nur gezeichnet, sondern auch bereits angefangen hatte, sie in Ruinen- oder Architekturgemälden darzustellen.

SAN MICHELI.



PORTE DE FORTIFICATION, À VÉRONE.



E. Ollivier sc. PALAIS POMPEI, À VÉRONE. *T. I, p. 155.*

San Micheli,

geboren zu Verona im Jahre 1484, gestorben im Jahre 1549.

Italien verdankte mehr als einer Ursache, die man hier mit Stillschweigen übergehen wird, den Vorrang und besonders die Priorität, die es in sehr vielen Werken der Kunst und der Wissenschaften vor allen übrigen Europäischen Nationen erlangt. Man muß gestehen, daß bei ihm fortwährend wenigstens noch einige Strahlen jenes alterthümlichen Lichtes leuchteten, dessen Brennpunkt es es ehemals war und von welchem die übrigen Länder nur einen flüchtigen Schimmer erhielten, der durch die Nacht des Mittelalters verdunkelt wurde. Ueberall hatte das neue Italien noch Ueberreste von der Pracht des alten aufbewahrt. Seine Sprache selbst, ein ausgearteter Dialekt der lateinischen, erhielt die neuen Einwohner in einer ununterbrochenen Verbindung mit den Ueberlieferungen und den Kenntnissen des Altherthums. Als endlich beim Sturz des Orientalischen Kaiserthums die Byzantinischen Gelehrten sich in ihre Mitte flüchteten, fanden sich die Italiener bald in die Kultur der griechischen Künste und Wissenschaften eingeweiht, während dem man anderwärts noch die Elemente derselben nicht kannte.

Nebstdem brachte die Zerstücklung des neuen Italiens in kleine, auf einander eifersüchtige Staaten, einen Wetteifer unter denselben hervor, welcher geeignet war, sie stets zu neuen Anstrengungen aller Art aufzumuntern. Mehrere dieser kleinen

Staaten blüthen durch den Handel, während derselbe in den größten Reichen unbekannt oder verachtet war. Es gab nicht eine einzige Kunst, selbst die Kriegskunst nicht ausgeschlossen, welche den damals unaufhörlich sich erneuernden Streitigkeiten zwischen jener Menge von benachbarten Städten nicht eine gewisse Vervollkomnung verdankte. Es ist längst anerkannt, daß Italien sogar die Ehre gebührt, im sechzehnten Jahrhundert das ganze Vertheidigungs- und Befestigungssystem verändert und verbessert zu haben; und der Urheber dieser Revolution war San Micheli.

Wenn indessen sein Talent sich blos darauf beschränkt, wenn man seine Geschichte mit der Aufzählung der Bastionen, die er aufgeführt, der Citadellen oder Wälle, deren System er verändert, kurz mit der Erzählung jener Arbeiten auszufüllen hätte, deren Plane von einer besondern Wissenschaft abhängen, und deren Hauptverdienst in der Festigkeit besteht, so würden wir es den Abhandlungen über das militärische Genieweſen überlassen haben, mit der erforderlichen Vollständigkeit die Dienste zu rühmen, die er der praktischen Befestigungskunst der Städte und Plätze geleistet.

Aber San Micheli wußte, wie viele andere Architekten seiner Zeit und selbst in viel höherem Grade, als irgend einer von ihnen, mit den tiefen Kenntnissen des Militär-Ingenieurs das Talent und den Geschmack der Civilbaukunst zu vereinigen. Mit Recht figurirt er demnach in der ersten Klasse der großen Architekten des sechzehnten Jahrhunderts, unter denen er vielleicht als Baumeister der Geschickteste war. Fügen wir noch hinzu, daß Niemand die Hülfsmittel, welche das architektonische Genie darbietet, mit so viel Geschicklichkeit und mit glücklicherem Erfolge selbst bei Arbeiten anzuwenden verstand, bei denen sich alles auf das Bedürfniß der Festigkeit zu reduziren schien.

In der That wären zwei besondere Geschichten von San Micheli zu schreiben, weil er zwei Talente in sich vereinigte,

wovon jedes für sich allein schon Ansprüche auf die größte Celebrität zu machen berechtigt war. Da wir indessen seine sämmtlichen Verdienste und Arbeiten nur in kurzen Umrissen schildern können, so werden wir, um nicht eine zu große Verwirrung in ihre Beschreibung zu bringen, zunächst und nur kürzlich von den Militär-Architekturarbeiten handeln, die ihn einen so großen Theil seines Lebens beschäftigt, und den Rest seiner Geschichte jenen seiner Denkmäler vorbehalten, die mehr der eigentlichen Architektur angehören.

San Micheli hatte zu seinen ersten Lehrern seinen Vater und seinen Oheim, beide sehr gute Architekten, deren Verdienst er aber in der Folge übertreffen und verdunkeln sollte. Bald ließ sein Genie ihn ahnen, daß es noch eine höhere Schule gebe, als die seiner Meister: eine Schule, deren Lehrer die Denkmäler des Alterthums seien, deren Daseyn und Vorzüge ihm schon das Amphitheater von Verona entdeckt. Kaum sechzehn Jahre alt verließ er seine Vaterstadt, um seine Kunst in den Gebäuden des alten Roms zu lernen. Er studirte die Grundsätze, die Formen und den Geschmack derselben und eignete sich dieß Alles nicht nur durch die Zeichnungen, die er von jenen Denkmälern machte und durch die Maaße, die er davon nahm, sondern durch jene forschende Kraft des Genie's an, die, indem sie von jedem Werke Rechenschaft verlangt, in seiner Wirkung die Ursache aufsucht, welche dieselbe hervorbringt. So gelang es ihm in sehr kurzer Zeit, so wohl in Rom als in den benachbarten Ländern sich den Ruf eines vollendeten Architekten zu erwerben.

Er vermehrte denselben bald noch durch die Arbeiten an der Kathedralkirche zu Orvietto, wovon wir weiter unten sprechen werden, durch die Construktion der Kirche von Monte Fiascone und durch andere Arbeiten für Partikularen, welche die Aufmerksamkeit Clemens VII. auf ihn rege machten. Dieser Papst sah während der Kriege, welche ganz Italien beunruhigten,

die Nothwendigkeit ein, die meisten Städte des Kirchenstaates und besonders Parma und Piacenza, welche Theils wegen ihrer Entfernung von Rom und Theils wegen ihrer Nähe an den Landesgränzen der kriegführenden Mächte, mehr ausgesetzt waren, als die Uebrigen, befestigen zu lassen. Mit dieser wichtigen Arbeit beauftragte er San Micheli und gesellte ihn Anton San Gallo dem Aeltern bei, welche Beide sich dieser mühevollen Sendung zur gänzlichen Zufriedenheit des obersten Priesters entledigten. So fand San Micheli sich zu einer Art von Arbeiten verleitet, die seinen Namen einst unsterblich machen sollten.

Nach mehreren Jahren, die er sehr mühsam mit denselben zugebracht, sehnte er sich in sein Vaterland zurückzukehren, in der doppelten Absicht, sowohl seine Familie wieder zu sehen, als auch zu seiner Belehrung die Festungen der Republick Venedig in Augenschein zu nehmen. Er besuchte Treviso und Padua, ohne alle andere Absicht, als um die früheren Militär-Construktionen im Interesse seiner Kunst zu untersuchen. Die Venetianische Regierung aber vermuthete seinerseits andere Absichten und ließ ihn als einen Spion in Verhaft nehmen. Die Untersuchung seines Betragens und seiner Person zeigten indessen bald, daß man sich geirrt. Man setzte ihn nicht nur in Freiheit, sondern bat ihn auch, in die Dienste der Republick zu treten. Er entschuldigte sich, diesen Antrag ablehnen zu müssen, indem er als Grund anführte, daß er für diesen Augenblick durch seine Verbindlichkeit gegen den Papst zurückgehalten werde; versprach aber, sich binnen Kurzem derselben zu entledigen, und seinem Vaterlande zu dienen. Er hielt Wort und bekam sowohl auf seine eigenen Bitten, als auf die dringenden Vorstellungen Venedigs, von dem Papste seinen Abschied.

Von nun an widmete sich San Micheli mit dem größten Eifer der Wissenschaft und den Arbeiten der Kriegs-Baukunst.

Ihm verdankt man in der That das neue Befestigungssystem. Die Ehre der Erfindung desselben wurde ihm in der Meinung Europens erst lange Zeit nachher zugestanden. Dieß scheint sich uns durch die Veränderung zu erklären, die in der politischen Wichtigkeit der Nationen eingetreten, deren Länder der Schauplatz der größten Kriege wurden, nachdem Italien aufgehört hatte, in der Wagschaale der kriegführenden Mächte Europens einiges Gewicht zu haben.

Vor San Micheli baute man alle Festungswälle zirkelförmig oder viereckig. Er war der Erste, der von dieser Methode abging. Er führte statt derselben eine Neue ein, indem er die Form der Bastionen veränderte, die er drei- oder fünfeckig machte. Zwei Winkel derselben werden durch das Zusammentreffen der Flanken mit den Courtinen, zwei andere durch die Flanken und die Facen und der fünfte durch das Zusammentreffen der beiden Facen gebildet. Er erfand die Casematten der Flanken, welche nicht nur das Feuer der Vertheidigungslinien verdoppeln, sondern auch die ganze Courtine und die Face der benachbarten Bastionen flankiren oder vertheidigen und den Graben, den gedeckten Weg und das Glacis reinigen.

Das Geheimniß dieser Construktion bestand darin, das Mittel zu finden, daß alle Theile innerhalb des Platzes durch die Flanken der Bastionen vertheidigt werden. Nach der vorhergehenden, das heißt, nach der Methode der zirkelförmigen oder viereckigen Bastionen blieb ihre Fronte, oder der Raum in dem durch die Schußlinien der Seiten-Bastionen gebildeten Dreieck unvertheidigt.

Dieß die Erfindung San Micheli's, an welcher Vauban und andere Ingenieurs nur einige Modificationen anzubringen wußten.

San Micheli erbaute zu Verona fünf oder sechs Bastionen nach dem eben dargelegten Systeme. Sie bestehen bereits

dreihundert Jahre und ihre Festigkeit hat sich vollkommen bewährt. Im Jahre 1527 baute er vor Allen zuerst die Magdalenen-Bastion. Von diesem Werke datirt sich so wohl das Ende der alten, als der Anfang der neuern Methode, die Plätze zu befestigen. Seitdem durch seine eigene Erfahrung aufgemuntert, gab er sich immer mehr Mühe und ging in dieser Kunst der Vollendung entgegen. Man sah ihn nach seinen neuen Grundsätzen Legnano, Orzi-Nuovo und Castello befestigen. Diese Arbeiten erhielten den allgemeinen Beifall der Sachkenner und besonders des Herzogs von Urbino, General-Capitains der Truppen der Republick Venedig. Jeder bestrebte sich, San Micheli zu haben. Franz Sforza, Herzog von Mailand, hatte einige Mühe ihn von den Venetianern nur auf drei Monate zu erhalten, und belohnte ihn sowohl durch Geschenke als durch Ehrenbezeigungen auf das Großmüthigste.

San Micheli besuchte zum Zweitenmale alle festen Plätze und alle Schlösser der Venetianischen Staaten. Er besserte die alten Befestigungswerken aus und verbesserte allenthalben das System derselben. Nach seinen Planen wurden die Werke von Zara in Dalmatien von seinem Neffen aufgeführt, welcher auch die herrliche Festung St. Nikolaus an der Mündung des Hafens von Sebenico baute. Da Venedig damals im Kriege mit den Türken begriffen war, befestigte San Micheli mit der größten Sorgfalt Cypern, Candia, Canea, Retino und Napoli di Romania. Alle diese Werke waren lange Zeit die Klippen, an welchen die Ottomanische Macht scheiterte.

Aber das merkwürdigste Denkmal der Kenntniß San Micheli's ist die Festung Lido, am Eingang des Hafens von Venedig. Man hatte es für unmöglich gehalten, daß er einer solchen ungeheuern Masse in einem sumpfigen, unaufhörlich von den Meereswogen und der Ebbe und der Fluth

bespülten Boden eine feste Grundlage geben könnte. Er gebrauchte zu dieser Construktion Steine von Istrien, welche in hohem Grade die Eigenschaft besitzen, dem Wechsel der Witterung zu widerstehen. Diese Masse ist so herrlich aufgeführt, daß man sie für einen behauenen Felsen halten sollte. Der äußere Steinschnitt ist in Bossage. Das Innere der Festung sollte einen sehr schönen Platz erhalten, welcher aber nicht vollendet wurde.

San Micheli hatte sich durch sein Verdienst zu viele Bewunderer erworben, um nicht auch Neider zu haben. Diese verkündigten, daß die schwere Artillerie, womit diese Festung besetzt werden sollte, unvermeidlich ihren Untergang verursachen würde, wenn man sich derselben bedienen wollte. San Micheli verlangte inständigst, daß man die schwersten Stücke aus dem Arsenale von Venedig dahin führen, alle Schießscharten der Festung damit besetzen und alle Kanonen auf einmal zugleich losbrennen sollte. Der Versuch wurde gemacht, und dieser fürchterliche Knall brachte keine andere Wirkung hervor, als daß er den Ruhm des Architekten und die Schande seiner Verläumder verkündigte. Es zeigte sich keine Spur von einem Risse oder irgend einer Steinverrückung in dem mindesten Theil der Construktion. Eine solche Kritik dient, wenn sie durch die Erfahrung auf solche Weise widerlegt wird, nur dazu, den Ruf derjenigen, welche darüber triumphiren, noch mehr zu vermehren. Dieß war der Fall bei San Micheli, dessen Ruf sich so weit verbreitete, daß Kaiser Karl V. und Franz I. sich mit einander um die Wette um ihn, so wie um seinen Neffen Johann beeiferten, welche indessen Beide den Dienst ihres Vaterlandes vorzogen.

Es lehrt uns die Geschichte der Architektur in den schönen Jahrhunderten Italiens, noch mehr aber überzeugen wir uns durch die Biographien seiner berühmtesten Architekten, daß damals ein und derselbe Künstler in einer gemeinschaftlichen

Theorie und Praxis alle Theile der Baukunst vereinigte, die wir gegenwärtig unter mehrere Gewerke vertheilt sehen, welche unter sich in keiner Berührung stehen. Die Kriegs- und Civil-, die Straßen- und Brückenbaukunst und selbst die Kunst, Gartenanlagen zu erfinden und auszuführen, scheinen gegenwärtig eben so viele verschiedene Künste zu seyn, deren Gesammtausübung mit jener der Architektur im eigentlichen Sinne, untersagt ist. Wir wollen die Gründe nicht untersuchen, welche die neueren Regierungen bewogen, die Ausübung aller dieser Theile einer und der nämlichen Kunst durch besondere Institutionen zu trennen; aber wir können uns nicht enthalten, auf das Resultat dieser Theilung in der Ausübung jedes dieser Zweige aufmerksam zu machen.

Es mußte daraus hervorgehen, was sich, wie wir sehen, zum großen Nachtheil der Architektur wirklich ereignet: daß nämlich die Einen, die sich blos mit der Construktion, mit ihrem praktischen Verfahren und dem Materiellen der Kunst beschäftigen, in dem, was sie bauen, weder Geschmack noch Sinn für schöne Verhältnisse, noch für die Anmuth reicher Verzierungen verrathen, während die Anderen, die sich zu sehr den Spekulationen der Kunst in Zeichnungen und Projekten überlassen, den positiven Kenntnissen der Construktion, welche man durch die Praxis allein erlangen kann, sehr oft fremd bleiben.

Das Beispiel San Micheli's, welcher Militär- und Civil-Ingenieur und zugleich ein sinnreicher Architekt und erfahrner Baumeister war, zeigt uns in seinen Werken die glückliche Uebereinstimmung aller Theile der Wissenschaft und der Kunst, so wie die Unterstützung, die sie sich gegenseitig gewähren. Der geschickteste Baumeister (Constructeur) in seinen Werken reiner Architektur, wußte Niemand besser als er den Reiz der Architektur in seine Werke reiner Construktion zu übertragen.

Dieß bewies er mit dem glücklichsten Erfolge bei Aufführung der Thore der Bastionen und der Festungswerke der Städte. Der Marschall von Vauban lehrt, und mit ihm alle neueren Ingenieurs, daß diese Thore in der Mitte der Courtinen angebracht werden und zugleich zum Cavalier (zur Katze) dienen müssen. Lange Zeit zuvor hatte schon San Micheli diesen Grundsatz aufgestellt, und man findet die Anwendung desselben bei allen seinen Werken. Zum Beweise dienen die Thore von Verona, die sich so wohl den Augen des Ingenieurs als des Architekten empfehlen.

Die Porta Nuova, das erste Thor, das er für diese Stadt aufführte, ist ein viereckiges Gebäude, dessen Inneres auf mehreren Reihen dicker Pfeiler von Werkstücken ruht. Es enthält Wachtstuben, Abtheilungen für die Artillerie und die Kriegsmaschienen; das Ganze ist mit eben so viel Geschmack als Adel angeordnet. Die zwei Façaden, die innere und die äußere sind mit einer dorischen Säulenordnung in den schönsten Verhältnissen geziert. Alles trägt an diesem Gebäude einen ernsten und kräftigen Charakter, wie er sich für ein solches Denkmal geziemt. Die Mauer der äußern Façade bietet zwei pyramidenförmige Wandpfeiler von Marmor dar, die sich aus der Tiefe des Grabens erheben und den Pfeilern und den dorischen Säulen von Bossage-Arbeit, an beiden Seiten des Thorbogens zum Untersatze dienen. Die äußersten Ende der innern Façade stoßen an zwei gewölbte Gallerien, welche in die unterirdischen Gänge führen. Zwei sehr sinnreiche Treppen befinden sich in den Winkeln des Gebäudes, welches mit ziegelförmig über einander gelegten Steinplatten gedeckt ist. Ueber das Ganze erhebt sich eine Art von Loggia auf kleine steinerne Pfeiler gestützt, um die Soldaten und die Kriegsmunition zu bedecken.

Man glaubte damals sich nichts Vollkommneres vorstellen zu können, als das architektonische Gesammtganze dieses Thores.

San Micheli allein war im Stande, das Gegentheil zu beweisen, und bewies es kurze Zeit darauf durch die Construktion der Porta del Palio. Sie ist von weißem Marmor, mit einer Ordnung dorischer Säulen geziert. Man zählt von außen acht cannelirte Säulen, aus einem einzigen Stück und von bedeutender Höhe. Dieses Gebäude enthält ungeheuere Säle für die Soldaten und große Abtheilungen zur Aufbewahrung der benöthigten Vorräthe. Auf der Seite der Stadt erhebt sich eine schöne Gallerie, deren Mauern von innen aus Pfeilern in Bossage bestehen, von außen aber mit Wandsäulen dorischer Ordnung ohne Untersatz geziert sind, die bis zur Hälfte ihres Diameters hervorstehen. Das Ganze dieser großen Masse ist mit einem ringsherum laufenden sehr schönen Gesimse mit Dreischlitzen gekrönt. Sforza Pallavicini, General der Venetianischen Truppen, behauptete, daß man in Europa kein schöneres Gebäude fände.

Auch muß man der Porta di San Zeno erwähnen, von San Micheli in einem ernsten und zugleich reichen Style komponirt. Es ist noch ein viereckiges Denkmal mit dorischen Säulen geziert, die auf Pfeiler in Bossage vertheilt sind. Obgleich durch den Charakter und das Großartige seiner Architektur empfehlungswürdig, steht es demungeachtet den beiden eben erwähnten nach.

Uebrigens verweisen wir unsere Leser, welche über diese schönen Werke mehr Details zu wissen wünschen, auf die sehr schön gestochene Sammlung der architektonischen Denkmäler San Micheli's, welche Albertolli herausgegeben und mit umfassenden Beschreibungen derselben versehen hat. Wir haben nur einige dieser, durch den Geschmack der edelsten Compositionen verschönerten Befestigungswerke angeführt, um zu zeigen, wie in dem schönen Jahrhundert der Architektur alle Theile der Bauwissenschaft und der Baukunst vereinigt waren. So zeigt uns die Geschichte, daß San Micheli, Mei-

ster und Muster der Ingenieurs und Baukünstler, Beides auch den geschicktesten Architekten war, deren Vorgänger er zu seyn die Ehre hatte. Den Beweis wird man in der nun folgenden kurzen Notiz über seine Werke der Civil-Architektur finden.

Seine ersten Arbeiten waren, wie wir weiter oben erwähnt, an der Kathedralkirche zu Orvietto, einem Denkmale, welches zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts in einem Geschmacke begonnen wurde, welcher den Uebergang von der Entartung der Architektur zu ihrer Wiederherstellung bildete. Die geschicktesten Bildhauer des fünfzehnten Jahrhunderts übten an diesem Denkmale ihr Talent und man unterscheidet sehr deutlich den Antheil, den jeder derselben an seiner Verzierung gehabt. Hinsichtlich der Architekten aber, die hier einander nachgefolgt, ist dieß nicht so leicht, weil bei solchen Unternehmungen jeder neue Architekt gezwungen ist, seine Manier der seiner Vorgänger unterzuordnen; auch würden mehr Nachforschungen hierüber schwerlich etwas zur Vergrößerung des Ruhms San Micheli's beizutragen vermögen. Bald darauf wurde er nach Monte Fiascone berufen und mit der Erbauung der dortigen Hauptkirche beauftragt. Sie besteht in einem Dom oder einer Kuppel von acht Seiten von einem sehr schönen Verhältnisse, deren Umfang die Totalität des Tempels und ein so schönes Gesammtganzes bildet, als man nur sehen kann. Man bemerkt in der nämlichen Stadt mehrere kleine Paläste von einem herrlichen architektonischen Geschmacke, deren Details und Thür- und Fenstereinfassungen vom besten Style sind und die wie man glaubt, nach den Zeichnungen San Micheli's aufgeführt worden.

Mit besonderer Vorliebe aber scheint er Verona, seiner Vaterstadt, sein Talent gewidmet zu haben. Eines seiner ersten und anmuthigsten Werke war dort zu San Bernardino die Kapelle Guareschi, die eigentlich einen kleinen zirkelförmigen

mit korinthischen Säulen gezierten Tempel bildet. Man sieht darin vier Vertiefungen angebracht: drei für Altäre und in der vierten befindet sich die Thüre. Vier Nischen mit Statüen zieren die Zwischenräume zwischen diesen Vertiefungen. Die Altäre, die Piedestale, die Thür- und Fenstergiebel, ihre Karniesse: Alles richtet sich nach der Curve des Umfangs dieses Innern. Das Licht dringt durch vier Oeffnungen ein, wovon jede mit zwei Säulen geziert ist. Von diesen acht Säulen ist bei vieren die Cannelirung senkrecht, bei den vier übrigen aber blos in den oberen zwei Drittheilen ihres Schafts spiralförmig. Nichts ist vollkommener, als die Bildhauerarbeiten dieses kleinen Tempels, an denen man auch noch die Schönheit jenes besondern Steines bewundert, der in der Gegend von Verona gefunden wird. Wegen seiner Weisse und Feinheit ist er nach dem weißen Marmor der kostbarste, den man kennt und wegen seiner Härte der geeignetste zu Arbeiten des Meissels. Man nennt ihn Bronzino, weil er bei'm Verarbeiten wie Bronze tönt. Die Kapelle Guareschi wurde nicht unter den Augen San Micheli's beendigt, welchen dringende Beschäftigungen anderwärts hinriefen. Unglücklicherweise machte sich die Entbehrung seiner Leitung durch mehrere Inkorrektheiten und einige Mißbräuche bemerklich, welche San Micheli sehr viel Verdruß verursachten. Mehr als einmal hörten ihn seine Freunde sich beklagen, daß er nicht reich genug sei, dieses Denkmal an sich zu kaufen und es dem Geize des Eigenthümers zu entziehen, welcher aus einer niedrigen Sparsamkeit seine Ideen verderbe und den Geist seiner Erfindungen verändere.

Von den vielen Werken San Micheli's von denen wir blos eine kurze und oberflächliche Anzeige geben können, erwähnen wir unter Anderen:

Die Façade von Santa Maria in Organo welche den Olivetanern (Italienische Benediktiner-Mönche) in Verona ge-

hört, wozu er aber nur die Zeichnungen gab, welche erst nach seinem Tode ausgeführt wurden.

Die schöne Liebfrauenkirche genannt in Campagna. Sie bildet eine peripterische Rotunde, das heißt, die außen mit Säulen umgeben. Der Plan ist einer der glücklichsten. Die Ausführung, welche anderen Händen anvertraut wurde, entspricht keineswegs der Schönheit seiner Erfindung.

Das Projekt eines Lazareths, bei welchem die Sparsamkeit ebenfalls die Anordnung und das schöne Gesammtganze verdarb.

Der Glockenthurm der Kirche des St. Georgenklosters, dessen Bau er einem unwissenden Baumeister anvertraute und den er auf neue Kosten umarbeiten mußte.

Die Arbeiten, die er unternahm, um die Mauern der St. Gegorgenkirche zu verstärken, auf die es ihm gelang, mit der größten Solidität die Kuppel aufzuführen, welche man noch gegenwärtig bewundert.

Die Kapelle der Grafen della Torre in ihrem Landhause: ein Gebäude in Form eines zirkelförmigen Tempels.

Das Grabmal des Prokurators von Sankt Markus, Contarini, in der Kirche des heiligen Antonius zu Padua. Bei diesem Werke, bei welchem San Micheli von den, zu seiner Zeit bei den Leichenvorstellungen während der Seelämter üblichen Gebräuchen ausging, verfiel er auf die Idee, statt eines Grabmals vielmehr ein Ehrendenkmal zu errichten, bei welchem die Architektur und die Bildhauerei sich mit einander vereinigten, durch ein Ensemble von Statüen, Trophäen, verschiedenen Symbolen und Emblemen die Kriegsthaten des Venetianischen Generals darzustellen.

Verona besitzt unter den Baudenkmälern, die es zu seinen Celebritätstiteln in der Architektur zählt, mehrere von San Micheli aufgeführte Paläste, von welchen Maffei in seiner Verona illustrata die Façaden in schönen Zeichnungen darstellt. Diese Gebäude zeigen, daß wenn dieser Architekt die

Beispiele zu benutzen gewußt, die ihm zu Rom und Florenz die Meister dargeboten, die ihm vorhergegangen, er seinerseits in seinem Vaterlande vielleicht als das Muster, ganz gewiß aber als der Vorläufer jener großen Künstler angesehen werden muß, die in der Folge die berühmte Venetianische Schule der Architektur gebildet.

Man kann nicht zweifeln, daß San Micheli seine Kunst in den schönen und edlen Anordnungen der Paläste studirt, welche vor ihm aufgeführt worden, und daß er jene glückliche Anwendung der alterthümlichen Architektur, jene große Art einfacher, imposanter und mannichfaltiger Massen, welche bis jetzt noch die vollkommensten Muster der Kunst der Alten geblieben, den neueren Wohnhäusern angeeignet. Aber wenn er seine Vorgänger nachgeahmt, so that er dieß als ein Mann, der selbst Original blieb und dem nichts fehlte, als daß er vor denen gekommen, denen er gefolgt zu seyn scheint. Es folgten ihm auch Andere, die ihrerseits ebenfalls das seltene Glück hatten, Vorbilder geworden zu seyn. Einige unter ihnen, und besonders Palladio, konnten sich durch mannichfaltigere und zahlreichere Plane, durch sinnreichere und elegantere Compositionen auszeichnen; aber dem San Micheli wird in seinem Vaterlande Niemand die Ehre streitig machen, zuerst den schönen Styl der Civil-Architektur eingeführt zu haben.

Der Palast Canossa zu Verona wird von Maffei wegen der Bequemlichkeit seiner innern Eintheilung gerühmt. Seine Façade trägt vielleicht den Fehler einer Eintheilung in zwei an Höhe einander allzugleiche Theile, wie das mit Bossage gezierte Erdgeschoß und die Etage, welche die Hauptverzierung enthält. Wir fügen sogar hinzu, daß der Untersatz, den man als Träger betrachten muß, höher ist, als das, was er trägt. Die Pfeiler zwischen den gebogenen Fenstern der Hauptetage ziert eine Ordnung gekuppelter korinthischer Pilaster, welche auch die Fenster der über derselben befindlichen Attika theilt.

Man behauptet, daß mehr als eine neue Veränderung gewisse innere Anordnungen dieses Gesammtganzen und die schönen Verhältnisse desselben verdorben hätten.

Eine harmonischere Eintheilung der Façade bemerkt man an dem Palaste von Bevilaqua. Die Etage des Erdgeschosses steht in einem bessern Verhältnisse mit derjenigen, welche eines Untersatzes bedarf. Sie besteht in einem Portikus in Arkaden, deren Pfeiler mit dorischen Pilastern geziert sind. Das Ganze ist in Bossage und das Gesims trägt einen fortlaufenden Balcon. Die obere Etage ist mit drei großen Fenstern in Arkaden durchbrochen, zwischen denselben befinden sich vier kleinere ebenfalls in Bogen, und über diesen die kleinen Oeffnungen eines Mezzanino. Man bemerkt, daß von diesen Säulen die Einen senkrechte und die Anderen spiralförmige Cannelirungen haben. Diese Besonderheit wurde schon in der Kapelle Quareschi bemerkt. Wurde sie San Micheli vielleicht durch den Geschmack der Mannichfaltigkeit eingeflößt? Das Gesims, welches diesen Palast krönt, stellt eine schwere Masse und Composition dar und scheint sich von der gewöhnlichen Reinheit des Styls des Architekten zu entfernen. Auch glaubt man, daß dieses Werk, wie es bei vielen Anderen von ihm der Fall war, nicht unter seiner Leitung vollendet worden.

Unter allen Façaden von Palästen aber, von welchen Maffei die Zeichnungen mitgetheilt, scheint sich die des Palastes Pompei durch das einfache und harmonische Ganze seiner Anordnung, so wie durch die Einheit ihrer Erfindung und das schöne Verhältniß aller Theile unter sich, ganz besonders zu empfehlen. Eine sehr schöne Reihe von Bogen bildet die Fenster der Hauptetage, deren Pfeiler mit dorischen Säulen geziert sind, jede mit einem Sockel, welcher auf den Piedestalen ruht, an die sich die Geländer der Balcons jeder Fensteröffnung schließen. Auf dem höchsten Punkte jedes Bogengesimses ist eine Maske ausgehauen. Das Hauptgesims hat einen Fries

mit Dreischlitzen und Metopen, und ein Karnieß von einem mit dem dorischen Style übereinstimmenden Charakter. Ueber dem Hauptgebälke sind, zurückspringende kleine Fenster angebracht, so daß sie keinen Theil der allgemeinen Zeichnung auszumachen scheinen. Die Fenster in Bogenform ruhen, so wie die Wandsäulen der Pfeiler, auf einem sehr einfachen Untersatz von einem sehr kräftigen Geschmacke. Er zählt, wie die obere Etage, eine Anzahl Bogen in Bossage. Sechs dieser Bogen sind Fenster. Der siebente oder der in der Mitte, ist die Oeffnung der Thüre.

San Micheli wiederholt sich durchaus in keiner Composition seiner Palast-Façaden. Er weiß die Ansichten, die Anordnungen, die Formen und die Details auf mancherlei Weise zu verändern, ohne jemals der Laune zu opfern. Obgleich er immer seiner Manier und dem schönen Style, den er sich gebildet, treu bleibt, sieht doch keine seiner Erfindungen der andern gleich. Man glaubt sogar zu bemerken, daß er hierin nach mehr Mannichfaltigkeit gestrebt, als man es vor ihm gethan. Sowohl in den Untersätzen, als in den Fensteröffnungen, scheint er eine besondere Vorliebe für die Arkaden gehabt zu haben.

An dem Palaste Maffei gefiel es ihm, die beiden Arten von Verzierungen, welche die Architektur hierüber darbietet, nämlich die der Arkaden, und jene der fortlaufenden Säulenordnungen mit einander zu verbinden. Von der Vorderseite dieses Palastes kann man sagen, daß sie die vollständigste Vereiniung der verschiedenen Arten von Reichthümern darstellt, welche solche Gebäude gestatten.

Die untere Etage, welche zum Untersatze dient, ist in Bogen von Werkstücken mit sehr hervorstehender Bossage. Selbst die Wandsäulen an den Pfeilern sind, in demselben Geschmacke wie an dem Palaste Pitti zu Florenz, von horizontalen Streifen in Bossage durchzogen. Augenscheinlich hat hier San Micheli

den Styl der Paläste jener Stadt zum Muster genommen. Was die obere oder Haupt-Etage betrifft, so ist sie von der edelsten Art, die sich auf einen Palast anwenden läßt. Eine Ordnung hervorstehender korinthischer Säulen ziert die Pfeiler in Bossage zwischen den Fenstern, an deren Einfassungen spitzwinkelige und runde Giebel mit einander abwechseln. Das Gesims, welches diese Etage bildet, trägt ein Ringhiera, oder einen fortlaufenden Balcon, über welchen sich eine außerordentlich verzierte Attika erhebt. Die Fenster dieser kleinen Etage haben sehr einfache Einfassungen; aber die Pfeiler, welche sie trennen, bieten unter mehreren verzierenden Details, jeder die Figur einer Terme oder Atlante dar, welche ein Gesims tragen, das über das Kapitäl jeder dieser Figuren profilirt. Man findet, zum Ueberflusse ohne Zweifel, in der obern Begränzung dieses Palastes über dem eben erwähnten Gesimse einen mit Bildhauerarbeiten reich verzierten Fries. Zählt man nun hierzu noch die mit Statüen gezierte Balustrade, welche das oberste Ende dieser Masse bildet, so muß man gestehen, daß hier eine Menge Partien über einander gehäuft sind, welche dieselbe zwar höher machen, ohne aber zu ihrer Größe, im moralischen Verstande, etwas beizutragen. Auch wird man in dem eben erwähnten überflüßigen Aufwande von Verzierungen weniger die Benützung als den Mißbrauch der Reichthümer der Kunst erkennen.

So gegründet dieser Tadel scheint, so dürfte er übrigens doch nicht San Micheli treffen. Es ist nach den geschichtlichen Nachrichten bereits bemerkt worden, daß die vielen und großen Arbeiten so verschiedener Art, die ihn während seines langen und thätigen Lebens beschäftigt, ihn oft verhindert, an seine Unternehmungen die letzte Hand zu legen.

Die bloße Aufzählung seiner Werke würde mehrere Seiten füllen. Genöthigt aber, unter so vielen Gebäuden, nur von einigen der vorzüglichsten Nachricht zu geben, erwähnen wir

mit Vasari zunächst den berühmten Palast Soranzo zu Castel Franco zwischen Padua und Treviso auf Venetianischem Gebiete, den man für eines der größten, schönsten und bequemsten Landhäuser hält, in einer Gegend, die mit Gebäuden übersäet ist, welche an den Luxus und den Reichthum der alten Patrizier Roms erinnern.

Die aristokratische Regierungsform ist nicht die günstigste für jene großen Bauunternehmungen, auf deren Idee die Macht der Monarchien allein verfallen und sie allein nur ausführen kann; aber keine bietet der Architektur der Paläste, so wohl in den Städten als auf dem Lande mehr Gelegenheit zu Gebäuden dar, welche dem, den patrizischen Familien angemessenen, Grade von Größe ohne Prahlerei, von Reichthum ohne Prunk entsprechen. Auch haben unter einer solchen Regierung die ausgezeichneten Familien das meiste Interesse, ihre Existenz zu verewigen; und die Paläste, an die sich ihr Name knüpft, sind natürlich die Denkmäler, welche für diesen lobenswürdigen Ehrgeiz am meisten geeignet. Es ist unbeschreiblich, was in Italien die neuere Architektur einem politischen Prinzip zu verdanken hat, dessen Einfluß wir eben begreiflich gemacht. Vielleicht möchten auch die in den Ideen und Sitten unserer jetzigen Zeit eingetretenen Veränderungen genügen, uns den Zustand von Aermlichkeit und Filzigkeit zu erklären, in welchem nicht die Talente des Architekten, sondern die Mittel der Architektur sich in unseren Tagen allenthalben versetzt finden.

Unter allen Staaten Italiens ist vielleicht Venedig derjenige, in welchem sich der Einfluß des politischen Prinzips der Aristokratie auf die Architektur am augenscheinlichsten entwickelt. San Micheli hat dort in mehr als einem Palaste Denkmäler seines Talents und eines, speziell auf Wohnhäuser angewendeten, Baugeschmacks hinterlassen, von welchem er dort die ersten Muster gegeben zu haben scheint, welche seitdem von Paladio so gut befolgt und selbst noch übertroffen wurden.

Darunter gehören die beiden Paläste, die er für die Familie Cornaro, den Einen zu Piombino, den andern zu Venedig selbst in der Nähe der St. Paulskirche aufgeführt; so wie der Palast der Familie Bregadini, welchen er restaurirt und dessen ganzes Innere er mit viel Geschmack verschönert.

Den ersten Rang unter seinen Werken aber räumt man einstimmig dem Palaste Grimani zu Venedig, einem der prächtigsten Paläste dieser Stadt ein. Der Kostenaufwand für seine Erbauung war ungeheuer. An dem großen Kanale in der Nähe der St. Lucaskirche gelegen, ist er eines der merkwürdigsten Denkmäler unter allen denjenigen, deren Architektur die beiden Ufer dieses Kanals verschönert, welcher gewissermaßen die Hauptstraße einer wie durch Zauberei in Mitte der Gewässer des Meeres erbauten Stadt bildet.

Der Platz, auf welchem sich dieses Gebäude erheben sollte, ist sehr groß, aber einer der unregelmäßigsten, den es geben kann. Diese Unbequemlichkeit ist in Venedig nicht selten, wo die Menge von Kanälen ohne alle Rücksicht auf die Anordnungen, welche die Architektur erfordern könnte, alle Räume durchschneiten: ein um so größeres Verdienst für den Architekten, welcher diese Schwierigkeiten zu überwinden weiß. Niemand hat dieselben mit einem glücklicheren Erfolge besiegt, als San Micheli bei Aufführung des Palastes Grimani. Nur aus dem Grundriß kann man ersehen, wie viel Einsicht und Geschicklichkeit erforderlich war, um die Ungleichheit der Linien und der Winkel zu verbergen, von welcher gleichwohl das Auge weder in der Ausführung der Façade noch in jener des Vorderhauses, wo man eintritt, auch nur das Mindeste gewahrt.

Nichts ist schöner, nichts reiner in der Ausführung als die Anordnung im Erdgeschosse dieses Palastes; nichts harmonischer in den Massen, reicher in den Details und mannigfaltiger in der Gegeneinanderstellung der Pfeiler und der Thür- und Fen-

steröffnungen. Diese ganze Anordnung ist im korinthischen Style. Die Pilaster und Säulen des Erdgeschosses oder der ersten Etage sind von der eben genannten Ordnung. Die dritte ist eine (aus der korinthischen und jonischen) zusammengesetzte. Man hat dieser Etage, welche durch ihre Stellung und die Wahl ihrer Säulenordnung mehr Eleganz zu fordern schien, zum Vorwurf gemacht, daß sie von einem zu kurzen Verhältnisse sei und ein zu gedrücktes Ansehen habe, das mit dem Uebrigen nicht übereinstimme.

Aber man weiß, daß San Micheli das Unglück hatte, auch diese große Construktion nicht vollenden zu können, und daß die Fortsetzer, aus Sucht es besser machen zu wollen, das Projekt verändert haben, welches sie hätten respektiren sollen.

San Micheli war, wie man leicht begreifen wird, nicht im Stande, ohne irgend einen geschickten und verständigen Mitarbeiter seinen unzählbaren Unternehmungen vorzustehen. Er war so glücklich, diesen Gehülfen in einem seiner Schüler, Namens Johann Hieronimus zu finden, welcher sein Neffe und ein ausgezeichnetes Subjekt war. Da er sich besonders auf die Befestigungsarbeiten verlegte, war er ihm von großem Nutzen und vertrat bei vielen Unternehmungen seine Stelle; er konnte sich in allen praktischen Details mit vollem Vertrauen auf seine Sorgfalt verlassen. Johann Hieronimus soll nicht nur an den großen militärischen Arbeiten San Micheli's Theil genommen haben, sondern wird auch als einziger und Selbsturheber mehrerer derjenigen angeführt, die seinem Oheim zugeschrieben worden. Sein persönliches Verdienst war so anerkannt, daß die Venetianische Regierung ihm den nämlichen Gehalt, wie seinem Oheim anwies; und sein Ruf wuchs in solchem Grade, daß man ihn in gewissen Theilen der Kriegsbaukunst Letzterem so gar für überlegen hielt. Niemand glich ihm damals in der Kunst, Plätze aufzunehmen, Plane zu entwerfen

und nicht nur von Gebäuden, sondern selbst von Lagen, wo man bauen wollte, Modelle in erhabener Arbeit zu verfertigen.

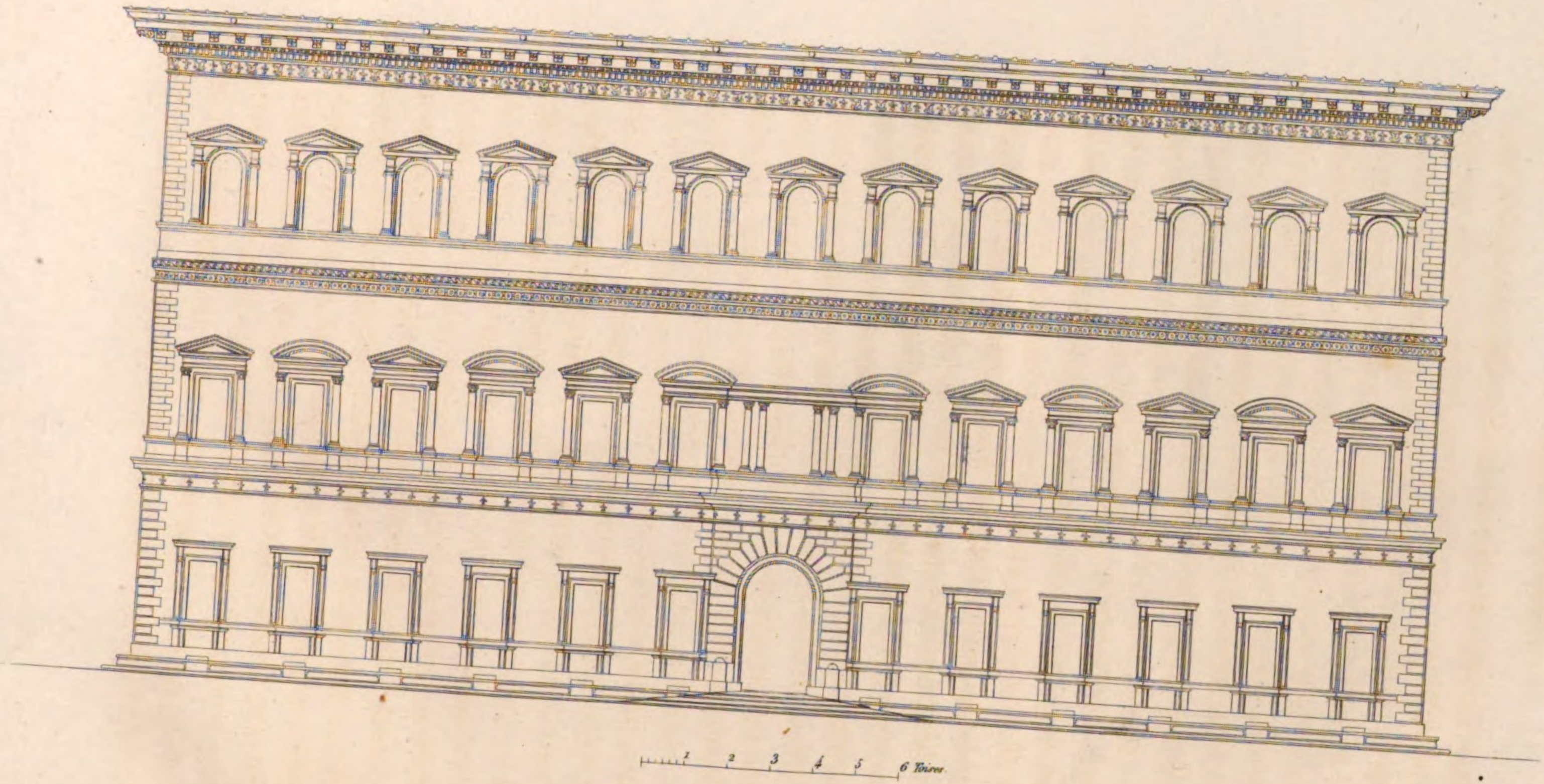
San Micheli empfand die innigste Zufriedenheit über das Glück eines Neffen, dessen Ruhm auf ihn, der ihn gebildet, zurückstrahlte, und dessen seltene Thätigkeit ihm in seinem Alter die nöthige Ruhe gestattete. Indessen hatte er das Unglück, ihn zu überleben. Johann Hieronimus wurde nach der Insel Cypern gesandt, um die dortigen Festungswerke zu untersuchen. Die Beschwerlichkeiten, die er auszustehen hatte, und die große Sommerhitze verursachten ihm ein hartnäckiges Fieber, welches ihn in Zeit von acht Tagen in einem Alter von fünf und vierzig Jahren hinwegnahm.

Dieser Todesfall war dem Senate sehr empfindlich. Er raubte ihm ein Subjekt, welches Niemand auf eine würdige Weise ersetzen konnte. Aber den größten Schmerz empfand San Micheli, welcher in seinem Neffen seine Stütze und die letzte Hoffnung seiner Familie verlor. Trotz aller Anstrengung, seinen Schmerz zu besiegen und vielleicht gerade aus Ursache dieser Anstrengungen wurde er wenige Tage darauf von der Krankheit befallen, die ihn ins Grab legte. Sein Leichnam wurde in der St. Thomaskirche beigesetzt, zu welcher er das Modell gegeben.

San Micheli gehörte zu der kleinen Anzahl Menschen, bei denen die Eigenschaften des Charakters und des Herzens den Gaben des Geistes und der Einbildungskraft entsprechen. Seine Gemüthsart war ernst, aber doch zugleich mit einer gewissen Munterkeit vermischt. Religiös aus Grundsatz und Neigung, unternahm er kein Werk, ohne zuvor eine feierliche Messe lesen zu lassen, um den Beistand von oben anzurufen. Großmüthig und gefällig ohne Maaß, ließ er seine Freunde über sein Vermögen, wie über ihr eigenes verfügen. Tadellos in seinen Sitten, führte er ein musterhaftes Leben. Vasari, der ihn gekannt, erzählt von ihm einen Zug, welcher

von der Zartheit seiner Gesinungen zeugt. Durch die Erinnerung an ein Verhältniß gequält, in welchem er in seiner Jugend zu Monte Fiascone mit der Frau eines Marmorsägers gestanden, von welcher er einige Gunstbezeigungen genossen, und die, wie er wußte, bei einem sehr geringen Vermögen eine Tochter hatte, deren Vater er zu seyn für möglich hielt, schickte er ihr fünfzig Gold-Skudi, um sie zu verheirathen. Umsonst suchte die Frau ihn davon abzubringen und ihm allen Zweifel hierüber zu benehmen: er nöthigte sie die Summe zu behalten. Die Republik Venedig wollte ihn mehr als einmal mit Wohlthaten überhäufen; aber er beschwor den Senat, sie auf seinen Neffen zu übertragen.

Mit einem Worte: seine Eigenschaften erwarben ihm in eben dem Grade die Liebe, als seine Talente die Bewunderung aller seiner Zeitgenossen. Michel Angelo sprach seinen Namen nur mit Verehrung aus.



E. Ollivier sc.

PALAIS FARNÈSE, À ROME.

T. I. p. 179.

Antonio San Gallo,

Florentinischer Architekt,

geboren im Jahre 1546.

Das Talent in der Ausübung der schönen Künste ist selten erblich. Das Genie ist kein Erbgut der Familie. Doch gibt es hierin Ausnahmen; und eine derselben war die Familie der San Gallo. Vier ihrer Mitglieder haben nach einander ihren Namen in der Architektur berühmt gemacht. Denn der Vater der beiden ersten San Gallo, Giamberti (dieß war ihr Geschlechtsname) stand zu seiner Zeit ebenfalls in großem Rufe.

Anton San Gallo, dessen Leben wir eben beschreiben, gehörte nur durch seine Mutter der Familie der San Gallo an, deren Namen er annahm. Dieß hieß seinerseits sich verbindlich machen, geschickt zu werden; denn ein großer Name legt auch große Verbindlichkeiten auf. Sein Vater hatte ihn zum Schreinerhandwerk bestimmt, der junge Anton aber von seinen mütterlichen Oheimen Giuliano und Antonio da San Gallo und von dem großen Ansehen reden hören, in welchem sie als Architekten in Rom stünden. Er begab sich ebenfalls dahin, als er nur erst durch den Wunsch Künstler war, es zu werden, und durch die Hoffnung, dort die Lehren und Beispiele seiner Verwandten zu finden. Die Stütze, die er von ihnen erwartete, mußte er indessen bald entbehren. Seine

natürlichen Beschützer verließen Rom, und er war genöthigt, Andere und zwar solche zu suchen, auf die man stets mit Zuversicht zählen kann: die Arbeit und das Studium.

Ihnen hatte er bald zu danken, daß es ihm gelang, sich bei Bramante zu empfehlen. Dieser berühmte Künstler war in Folge einer Gichtkrankheit lahm geworden; sein Geist aber hatte nichts von seiner Lebhaftigkeit verloren. Er bedurfte nur anderer Organe, welche den Befehlen seiner Gedanken gehorchten und fähig waren, alle seine Ideen aufzufassen und zu fixiren. Diesen treuen, verständigen und eifrigen Stellvertreter fand er in dem jungen San Gallo. Nach vielen Beweisen von seiner Pünktlichkeit und von der Leichtigkeit mit welcher er in seine Ideen einging, machte er ihn zu seinem andern Ich. Bramante baute demnach durch die Hände Anton San Gallo's bis zu seinem Tode fort. Dieß war für einen jungen Menschen eine der schönsten Gelegenheiten, sich bekannt zu machen. Bramante war damals der berühmteste Architekt, welcher am meisten gesucht war. Sein Substitut zu seyn, war eben so viel als sich vorbereiten, einst sein Nachfolger zu werden. Auch erlangte er bald einen Ruf, welcher sein künftiges Glück zu verkündigen schien.

Was ihm zur besondern Ehre gereicht, ist, daß er in der Schule Bramante's ein sehr geschickter Werkbaumeister (Constructeur zum Unterschied von Architect) wurde, da man doch wußte, daß das rein Technische der Baukunst eben nicht das Hauptverdienst dieses Architekten war. Die Schüler sind so oft geneigt, die Fehler ihrer Meister nachzuahmen, daß man schon zufrieden ist, wenn sie solche nur nicht übertreiben. Aber aus denselben den Nutzen ziehen zu wissen, sie zu vermeiden, ist ein sehr seltenes und merkwürdiges Verdienst. Anton San Gallo machte sich dasselbe eigen und bald erkannte man ihn als einen der besten Techniker, welchen die Architektur aufzuweisen gehabt.

Die öffentliche Meinung hatte sich so allgemein zu seinen Gunsten ausgesprochen, daß, als der Kardinal Farnese (nachmaliger Papst unter dem Namen Paul III.) seinen alten Palast von Campo di Fiore restauriren lassen wollte, er sich vorzugsweise an ihn wandte und hierüber ein neues Projekt von ihm verlangte. Die Absicht des Kardinals war damals keineswegs, ein ganz neues Gebäude, noch weniger aber den großen Palast Farnese aufführen zu lassen, welcher hinsichtlich der Größe der Masse, der Regelmäßigkeit des Ganzen und der Vortrefflichkeit der Architektur, nach der Meinung der Künstler bisher unter allen berühmten Palästen den ersten Rang behauptet. Glücklicherweise war das Genie San Gallo's vorhersehend und der Geschmack des Kardinals war es nicht minder, indem dieser das Projekt genehmigte, welches jener ihm vorlegte. Dieses Projekt zunächst nach einem mittlern Maaßstabe entworfen, hatte das eigenthümliche, daß es, wie wir in der Folge sehen werden, nicht nur einiger Vergrößernng, sondern sogar fähig war, sich, unter Beibehaltung alles dessen, was schon bestand, nach den großen Maaßen auszudehnen, welche zuletzt der große Reichthum der Farnese verlangte.

Eines der ersten Werke San Gallo's zu Rom, welches man zugleich zu seinen besten zählt, ist die Kirche unserer lieben Frau von Loreto auf dem Platze der Trajanssäule. Der Grundriß ist übrigens nicht von ihm und das Gebäude schon 1507 begonnen worden, als er noch ein junger Schüler war. Man eignet ihm blos die Vollendung und die Verzierung derselben zu. Ueber eine viereckige mit gekuppelten Pilastern von zusammengesetzter Ordnung gezierte Masse erhebt sich eine Kuppel mit doppeltem Gewölbe, deren Trommel achteckig ist und im Allgemeinen zu hoch scheint. Das Innere des Doms, welcher allein die ganze Kirche bildet, hat ebenfalls acht Seiten. Das Hauptverdienst dieser Kuppel, das-

jenige wenigstens, das sie vor allem empfiehlt, ist, daß sie zu Rom die Erste gewesen, die man nach dem System eines doppelten Gewölbes aufgeführt. Sie hat 45 Fuß 6 Zoll im innern Durchmesser und 86 Fuß 6 Zoll Höhe bis unter die Laterne. Der allgemeine Styl dieser Architektur, ihre Formen und ihre Details sind schwerfällig und der Architekt Giacomo del Duca hat diesen Fehler durch die ungeheuere und fehlerhafte Laterne, womit er dieses Denkmal gekrönt, für das Auge noch vergrößert.

Um die nämliche Zeit führte San Gallo einen Palast, gegenüber dem Palaste von Venedig auf; wir bezeichnen ihn durch die Stelle, die er einnimmt, weil uns der Name seines gegenwärtigen Eigenthümers unbekannt ist. Wenig erheblich durch seine Masse, ist er es hingegen durch alles Andere, worin das Verdienst eines solchen Gebäudes besteht. Man hielt ihn gleich Anfangs in seinem Innern für den bequemsten, am besten eingetheilten und elegantesten unter allen Palästen Roms. Obgleich dasjenige, was seit jener Zeit am meisten vervollkommnet worden, gerade die inneren Annehmlichkeiten betrifft, scheint dennoch dieser kleine Palast nicht gealtert zu haben. (Man will hier jene Art von Verdienst bezeichnen, welche mit der Mode kommt und verschwindet.) In der That ist er mit lauter solchen Schönheiten angefüllt, welche nicht nur nicht veraltern, sondern vielmehr geeignet sind, den Geschmack aller Jahrhunderte zu verjüngen. Dieß kann man allerdings von diesem schönen Innern versichern, wo Perrin del Vaga Meisterstücke seines unnachahmlichen Talentes in der Verzierung hinterlassen. Nicht minder muß man die Eleganz der Treppen und der Säulenlauben des Hofes rühmen, besonders aber die des Portikus der Façade des Palastes selbst: einer Façade, die zwar einfach, aber von jener Einfachheit ist, welche mehr als man glaubt, zu den Reichthümern der Architektur gehört, wenn es wahr ist, daß in diesem Stücke mehr

als in vielen anderen, der Luxus des Putzes zu oft nur der Deckmantel der Armuth sei.

Dieser kleine Palast ist ein klassisches Werk für die Architekten. Thür- und Fenstereinfassungen, Profile der Gesimse, Details der Ausführung: Alles ist hier in dem schönen Style des goldenen Zeitalters der neuern Architektur. Indessen findet man mit einigem Grunde, daß man den Säulen des dorischen Thores, so wie jenen der Säulenlauben des Hofes, zu hohe Piedestale gegeben.

Verschiedene andere, mehr oder weniger beträchtliche Paläste, welche gegenwärtig nicht leicht mehr mit ihren Namen zu bezeichnen sind, beschäftigten San Gallo zu Rom und in seiner Umgegend und vermehrten seinen Ruhm wie sein Vermögen.

Nachdem Bramante gestorben, gab ihm Leo X. Raphael zu seinem Nachfolger am Bau der St. Peterskirche. Diesem wurde bald darauf Giocondo beigeordnet; dann folgte Giuliano da San Gallo. Aber Giocondo verließ Rom und Giuliano da San Gallo fand sich durch seine Gebrechlichkeiten genöthigt, nach Florenz zurückzukehren. Niemand hatte nun mehr Ansprüche, als Anton San Gallo, eine Stelle anzunehmen, die ihn zum Nachfolger seines Oheims und seines Lehrers machte. Auch kostete es dem Kardinal Farnese wenig Mühe, bei Leo X. seine Ernennung zu derselben zu bewirken. Indessen machte der Bau der St. Peterskirche unter seiner Leitung wenig Fortschritte. Er verstärkte die Fundamente und die Pfeiler Bramante's; aber alle Kosten vergruben sich in die Erde. Die zahlreiche Folgenreihe von Architekten, welche die Umstände verursacht, hatte die Projekte außerordentlich vervielfältigt. Jeder machte ein neues Modell, welches nur dazu beitrug, die Unentschiedenheit noch zu vermehren. Wir werden weiter unten von dem großen Modelle San Gallo's sprechen, welches, so prächtig es auch war, die Meinung nicht für sich zu

gewinnen vermochte; auch wird man sehen, daß man keine Ursache hat, es zu bedauern.

Uebrigens hätte in Bezug auf Kenntniß und Mittel der Dauerhaftigkeit das Denkmal keinen sichereren und erfahreneren Händen anvertraut werden können. Anton San Gallo hatte öfters Anlaß, hierin die Fehler seiner Zeitgenossen zu verbessern. Er leistete diesen wichtigen Dienst auch dem Hof der Logen des Vatikans. Aus zuviel Rücksicht und Gefälligkeit gegen die Bewohner des Vatikans, hatte Raphael in den Untersätzen zu viele Kellergewölbe und Thür- und Fensteröffnungen angebracht, welches nothwendig die Stützpunkte schwächen mußte. Auch drohten wirklich kurze Zeit nach seinem Tode die schönen Gallerien den Einsturz. Anton San Gallo half ihnen unterhalb nach, und füllte die Oeffnungen aus, verstärkte die Fundamente und gab dem Ganzen wieder eine Dauerhaftigkeit, welche seit dieser Zeit keiner weitern Nachhülfe mehr bedurfte. Viele Theile des Vatikans hatten ihm die nämliche Verbindlichkeit. Er verstärkte eine der Seiten der Sixtinischen Kapelle, vergrößerte das Vorgemach derselben, ließ die beiden großen Fensteröffnungen durchbrechen, welche dasselbe erhellen und machte daraus einen der größten Säle dieses Palastes. Die Paulinische Kappelle verdankt ihm ebenfalls ihre Pracht; und durch seine Einrichtung wurden mittels sinnreich angebrachter Treppen alle Theile des Vatikans mit der St. Peterskirche in Verbindung gesetzt.

Im Allgemeinen sind Arbeiten dieser Art nicht geeignet, den Architekten, welcher dieselben unternimmt, für seine mühevollen Arbeiten durch großen Ruhm zu entschädigen. Indessen erwarb sich San Gallo große Ehre durch die Restaurationsarbeiten in der Kirche von Loreto, der nämlichen, deren Kuppel sein Oheim Giuliano da San Gallo mit großer Geschicklichkeit aufgeführt, nur aber in zu großem Vertrauen auf die Solidität der früher von Giuliano da Majano aufgeführten

Pfeiler. In der That hatte auch dieses Gemäuer bis zum Jahre 1526 nicht die mindeste Bewegung gezeigt. Jetzt aber begannen nicht nur die großen Bogen des Doms, sondern auch alle übrigen Theile der Kirche Risse zu bekommen und sich zu öffnen, so, daß sie einen nahen und unvermeidlichen Einsturz verkündigten.

Das Uebel rührte von den Grundlagen her, welche weder breit noch tief genug waren. San Gallo, vom Papst Clemens VII. beauftragt, demselben abzuhelfen, begann sogleich, die ganze Construktion zu stützen und alle Arkaden mit starken eisernen Bändern und Klammern zu befestigen. Er verstärkte die Grundlagen, die Mauern und die Pfeiler; und nachdem er ihnen eine Festigkeit gegeben, welche alle Proben aushalten konnte, benutzte er diese Umarbeitung, um die allgemeine Anordnung zu verändern und zu verbessern und andere Profile und ein neues Gesims zu verfertigen. Es gelang ihm endlich, diese Kirche, welche sein Werk geworden, durch eine fast gänzliche Renovation zu einer der schönsten in Italien zu machen.

Wir sagen hier mit Vasari, daß Restaurationen dieser Art eben so viel, als neue Schöpfungen, und wohl noch etwas Schwierigeres sind. In der That, fügt er hinzu, ein neues Gebäude schaffen, ist eine natürliche Sache, aber es wieder aufzuerwecken, ist etwas Wunderähnliches.

San Gallo war ein zu geschickter Baumeister, um nicht auch ein großer Ingenieur zu seyn. Fast sein ganzes Leben war zwischen den Arbeiten der Civil- und Militär-Architektur getheilt. Sein erster Versuch in Fortifikationsarbeiten waren die der Befestigung von Civita vecchia. Der Papst gab seinem Projekte vor den Zeichnungen der geschicktesten Ingenieure, die er versammelt, den Vorzug. Die Citadelle von Ancona, die von Florenz bei dem Thore a Prato und jene von Nepi für den Herzog von Castro sind Denkmäler seiner Geschicklichkeit, denen man noch viele Andere beifügen könnte,

wovon jede allein genügen würde, den Ruf eines Baumeisters zu begründen. Indessen übergehen wir sie, so wie die Befestigung von Perusa, Ascoli u. s. w. mit Stillschweigen. Diese Werke der Militär-Architektur machen zwar allerdings dem Künstler Ehre; aber sie verkündigen nur zu oft Epochen, welche gewöhnlich den Künsten sehr nachtheilig sind.

Wenige derselben waren für die Künstler und Künste so traurig, als die Epoche von 1527, wo Rom von den teutschen Truppen eingenommen und geplündert wurde. Die schönsten Denkmäler wurden verschändet, viele Künstler gingen zu Grunde und fast alle übrigen zerstreuten sich. Clemens VII. zog sich mit dem päpstlichen Hofe nach Orvietto zurück.

Da sich in dieser Stadt der Mangel an Wasser fühlbar machte, so baute hier San Gallo einen Brunnen, welchen man zu den vorzüglichsten Werken dieser Art zählen kann. Er ist in einem Umfange von 25 Ellen ganz von Werkstücken erbaut. Zwei gewundene Treppen, welche Eine über die Andere in den Tuffstein gearbeitet sind, führen die Lastthiere, die man zum Wasserschöpfen braucht, in die Tiefe. Auf einem dieser Abhänge gelangen sie bis auf die Brücke, wo sie beladen werden, und um auf dem Andern wieder herauf zu gehen, haben sie nicht nöthig sich umzukehren, sondern finden oben ein anderes, dem ersten entgegengesetztes Thor. Die Oeffnung des Brunnen ist so geräumig, daß das Tageslicht sich bis in die Tiefe verbreitet, so daß die Abhänge der in der Runde herum an die Mauer gebauten Treppe durch die in ihrer ganzen Höhe angebrachten Fenster hinlänglich erhellt werden.

Wenn San Gallo's mannichfaltige Talente der verschiedensten Erfindungen fähig waren, so glich anderseits seine Thätigkeit seinem Genie und verschaffte ihm die Mittel, sich gleichsam zu vervielfältigen, um alle dieselben ausführen zu können. Man hat bemerkt, daß er zu gleicher Zeit Arbeiten in fünf Städten geleitet; nämlich: die Befestigungswerke von

Ancona, ähnliche zu Florenz, die Unternehmung der oben erwähnten Restauration der Kirche zu Loreto, die Arbeiten des Vatikans zu Rom und die Erbauung des Brunnens zu Orvietto.

Im Jahre 1536 führte jene sonderbare Verkettung von Ursache und Wirkung, die man im gemeinen Leben ein Spiel des Glücks zu nennen pflegt, den Kaiser Karl V. als Sieger von Tunis und Protektor der Christenheit in die Hauptstadt der christlichen Welt zurück, welche seine Armeen neun Jahre vorher grausamer behandelt, als vielleicht kaum die Ungläubigen sie würden behandelt haben. Rom feierte seinen Einzug durch prächtige Feste und San Gallo wurde beauftragt, die Verzierungen zu denselben zu erfinden und zu leiten.

Er errichtete auf dem Platze von Venedig, dem Palaste von Sankt Markus gegenüber, einen Triumpfbogen, dessen zwei Hauptseiten jede vier korinthische Säulen zierten, die ein Gesims trugen, welches über jeder derselben verkröpft war. Zwischen den Säulen waren Basreliefs gemalt, welche die schönsten Thaten des Kaisers darstellten. Oben erhoben sich die Statuen der Prinzen des östreichischen Hauses. An den vier Ecken befanden sich Figuren von Gefangenen. Nach den Beschreibungen, die sich davon erhalten, vereinigte dieses vergängliche Denkmal alle Details und Verzierungen der schönsten alterthümlichen Triumpfbogen, und der Decorateur, dem es frei stand, sich der Farben zu bedienen, um mit wenig Kosten jedem betreffenden Theile den Anschein des schönsten Marmors und der kostbarsten Metalle zu geben, stellte mittels derselben ein Ensemble von Reichthümern und Mannichfaltigkeiten dar, welches die Architektur in der Wirklichkeit schwerlich zu erreichen vermocht. Trotz dieses Vortheils, welchen nur die Architekturmalerei gewährt, war man allgemein der Meinung, daß wenn dieses Denkmal mit den gewöhnlichen Materialien und Kunstmitteln aufgeführt worden, man dasselbe zu den Mei-

sterstücken San Gallo's gezählt haben würde. Aber es hatte das Schicksal aller Werke dieser Art. Bestimmt, einige Augenblicke zu glänzen, hatte es nur eine Dauer von wenigen Tagen und verschwand mit den Umständen, die ihm sein Daseyn gegeben.

Nur der Kupferstecherkunst gehört es an, die decorirenden Erfindungen zu verewigen, zu welchen die öffentlichen Feste Veranlassung geben. Durch die Erhaltung dieser ihrer Natur nach ephemeren Schöpfungen wäre gewiß mehr zu gewinnen, als man denkt. Zunächst würden denjenigen, die sich künftig mit ähnlichen Arbeiten beauftragt fänden, in diesen Ueberlieferungen nützliche Lehren und schöne Beispiele vor Augen gelegt; auch würden die Geschichten der Architektur und die des besondern Talents des Architekten in denselben die besten Aufklärungen finden. In solchen Erfindungen kann in der That der Künstler, frei von allen Fesseln einer Sparsamkeit, welche oft die schönsten Projekte beschränkt und verstümmelt, seiner Einbildungskraft Schwung geben und alle Reichthümmer derselben entfalten. Aber zu jener Epoche hatte sich die Kupferstecherkunst noch nicht bis zu dem Grade entwickelt, daß sie eine Hülfleisterin der Geschichte werden konnte.

Ein Vorwurf, den man den späteren Jahrhunderten nach dem des St. Gallo mit Recht machen kann, ist, daß sie ein Denkmal, beiläufig von der nämlichen Art, aber reell, das heißt, in soliden Materialien und der dauerhaftesten Construktion, unbeendigt gelassen. Wir meinen das Thor di San Spirito am Ende der großen und schönen Straße della Lungara. Es ist ganz von Travertinsteinen und mit einer Solidität aufgeführt, welche den energischen Charakter seiner Architektur noch erhöht. Vasari erzählt uns, daß nach dem Tode San Gallo's, der dieses Werk nicht beendigt, der Neid sich nicht nur seiner Vollendung widersetzt, sondern sogar auf seine gänzliche Abbrechung angetragen. Glücklicherweise hatten diese

Versuche keinen Erfolg; aber das Denkmal befindet sich bis heute noch in dem nämlichen Zustand der Nichtvollendung. Ein kleiner Kostenaufwand würde hinreichen, das Ganze zu vervollständigen, wodurch der Architektur eines der schönsten Modelle für Thore gegeben würde.

San Gallo baute für sich selbst einen sehr schönen Palast in der Straße Giulia, welcher nachher dem Kardinal Riccio gehörte und in der Folge von der Familie Sachetti erworben und vergrößert wurde, deren Namen er noch gegenwärtig trägt. Seine Façade besteht aus zwei Etagen, zwischen welchen eine kleinere (un mezzanino) angebracht ist. Jede Façade hat sieben Fenster in der Fronte. Im Erdgeschosse nimmt die Thüre die Stelle des mittlern Fensters ein. Die Gesimse der Fenstereinfassungen sind ein wenig zu sehr mit Profilen überladen. Die Kragsteine sind etwas schwerfällig und haben zuviel Vorsprung. Die nämliche Bemerkung gilt auch von der Thüre. Man bemerkt, daß die Oeffnung der Fenster der ersten Etage etwas pyramidal ist. Das Alterthum bietet mehrere Beispiele ähnlich gestellter Einfassungen dar. San Gallo bediente sich derselben auch bei den Fenstern und Thüren des Erdgeschosses in dem Hofe des Palastes Farnese. Uebrigens ist die allgemeine Anordnung so wie ins besondere die der Façade von einem verständigen und regelmäßigen Geschmacke und trägt das Gepräge einer großen Solidität.

Paul III. (Farnese) hatte den heiligen Stuhl bestiegen. Bisher waren dem Bau der St. Peterskirche alle erdenkliche verdrießliche Vorfälle in den Weg getreten. Sagen wir nur: diese Unternehmung, von Bramante so im Großen erfunden, war von ihm übel begonnen worden. Wir sprechen nicht von der Schwäche seiner Construktionsmittel, welcher man seitdem von allen Seiten zu Hülfe kommen mußte; sondern von der unzusammenhängenden Weise, wie er gleich anfänglich (vielleicht aus Nothwendigkeit) bei der ersten Anlage des Gebäudes ver-

fahren. Ein Gebäude von so großem Umfange und aus so vielen Theilen bestehend, die einander wechselseitig zu Stützpunkten dienen müssen, hätte insgesammt auf einer allgemeinen Grundfläche zugleich aufgeführt werden sollen. Dieß ist die beste Methode, die Ungleichheit in der Senkung der Materialien zu verhüten. Dann erheben sich alle Theile zusammen und machen miteinander ihre Wirkung; indem alle Bogen zugleich verbunden werden, stützen sie sich Einer auf den Andern. In der materiellen Baupraxis gibt es eine gewisse Einheit der Zeit und der Wirkung, wenn man so sagen darf, welche das Bedürfniß empfiehlt, so wie der Geschmack dieselbe in anderen Gattungen vorschreibt. Ein Gebäude errichten und den Grund zu demselben stückweise legen, scheint weniger, ist aber in der Wirklichkeit ein größerer Fehler als wenn man dasselbe nach einzelnen Fragmenten componiren wollte.

Dieß war indessen der Fehler der Construktion Bramante's. Dieser Architekt war gewissermaßen gezwungen, sein Denkmal bei den Theilen, nämlich bei den Stützen des großen Thurms des Doms zu beginnen, welche der Ordnung nach zuletzt hätten aufgeführt werden sollen. Durch die alte St. Peterskirche genirt, die man nicht eher abbrechen wollte, als bis die neue so weit gediehen, daß sie dieselbe ersetzen konnte, begann er, die vier großen Bogen des Doms auf mehr oder weniger freistehende Pfeiler aufzuführen, statt daß ihre Construktion sich erst mit den Bogen der vier Schiffe hätte endigen sollen, welche jenem Baue zur Widerlage gedient hätten. Wenn man solche Maaßregeln, besonders die einer allgemeinen Grundlage getroffen, so würden alle diese Massen sich einander zusammen gehalten und in den Stützen der Kuppel sich weniger Risse gezeigt haben.

Unter Leo X. dem Nachfolger Julius II. beschäftigten sich Raphael, Giocondo und Giuliano da San Gallo mit nichts als mit der Sorgfalt, die Grundmauern der Pfeiler zu ver-

stärken. Bald wurde auch beschlossen, ihre Dicke zu vemehren, obgleich sie an jeder ihrer Hauptseiten 42 Fuß breit und bei der Oeffnung der Bogen 21 Fuß dick waren. Aber von den drei ersten Nachfolgern Bramante's starb der Eine und die beiden Anderen zogen sich zurück, ohne etwas Entscheidendes vorgenommen zu haben.

Balthasar Peruzzi und Anton San Gallo waren ihre Nachfolger. Diese unternahmen, jeder nach seinem eignen Plane, das in einem lateinischen Kreuz bestestende Projekt Bramante's in ein griechisches von vier gleichen Armen zu verwandeln. Balthasar Peruzzi behielt von den Anordnungen des Details am Meisten bei; und Leo X. genehmigte seinen Plan.

Aber Leo X. starb im Jahre 1521 und mit ihm schienen auch die Künste erlöschen zu wollen. Die Regierung Adrians VI. war wenigstens für sie ein Interregnum von neunzehn Monaten. Mit Clemens VII. (einem Medicis) fingen sie eben wieder an, aufzuleben, als die Katastrophen jener Zeit sie aufs Neue in Vergessenheit brachten. Auch die Arbeiten der St Petskirche geriethen ins Stocken, und blieben, nicht ohne große Nachtheile, beinahe zwölf Jahre lang ausgesetzt. Während dieser ganzen Zeit that Peruzzi weiter nichts, als daß er die Tribuna oder den Halbzirkel im Chor vollendete. Er starb im Jahre 1536 und ließ San Gallo als einzigen Chef der Arbeiten zurück.

Alles verkündigte diesem Architekten, daß ihm die Ehre vorbehalten sei, der langen Unschlüssigkeit ein Ende zu machen, die einmal bei diesem großen Unternehmen gehoben werden mußte. Derjenige, der sie heben konnte (Paul III.) wollte es auch; er war der erklärte Protektor San Gallo's. Er befahl ihm demnach, ein Modell in Relief zu verfertigen, dessen Größe und Kosten deutlich zu erkennen gaben, daß der Papst nicht mehr wolle, daß man ferner ohne einen fest bestimmten Zweck verfahre.

Dieses Modell, welches sich bis auf unsere Zeit erhalten und in einem Saale des Belvedere zu sehen ist, wurde unter der Leitung San Gallo's von Antonio Labaco in Holz ausgeführt und kostete die Summe von fünf tausend ein hundert vier und achtzig Gold-Skudi. Es hat 35 Palmen in der Länge, 26 in der Breite und $20^1/_2$ in der Höhe. Als mechanische Arbeit von einem Modell betrachtet, verdient dasselbe Bewunderung. Was aber das Projekt an sich selbst, das heißt, was die Erfindung, die Composition und den Geschmack betrifft, muß man der Meinung Michel Angelo's beipflichten und gestehen, daß in jeder Hinsicht viel zu gewinnen sei, wenn es nicht im Großen ausgeführt würde.

Unter allen Projekten der Basilika von St. Peter war das von San Gallo im Grundrisse das complizirteste, im Aufrisse das einfachste und in der Verzierung das am meisten überladene. Indem er, wie Balthasar Peruzzi es gewollt und Michel Angelo nachher gethan, das lateinische Kreuz Bramante's in ein griechisches verwandelt, verlängerte er sein Gebäude durch die Hinzufügung einer übermäßig großen Vorhalle, welche nichts Geringeres als einen Tempel vor einem Tempel bildete. Das Innere der Kirche selbst wäre mit kleinen Abtheilungen in Vertiefungen, mit Nebenkapellen angefüllt worden, welche nur die Kosten vermehrt haben würden, ohne zur anscheinenden Vergrößerung des Schiffes oder des sichtbaren Maaßes des Grundrisses nur das Mindeste beizutragen.

Was den äußern Aufriß betrifft, so bemerkt man weiter nichts, als eine Anhäufung von Gegenständen, von Theilen verschiedener Gebäude, von allenthalben compilirten Details. Man sieht nichts als Säulenordnungen auf Säulenordnungen, Portikus auf Portikus, Arkaden auf Arkaden, Massen auf Massen. Man sollte glauben, San Gallo habe die Absicht gehabt, das Pantheon, das Mausoleum Adrians, das Coliseum u. s. w. kurz alles, was die Architektur Verschiedenes

zu verschiedenen Zeiten hervorgebracht, mit einander zu vereinigen. Was indessen Jeder mitten unter diesen architektonischen Großheiten, auf den ersten Blick an diesem Modelle wahrnimmt, ist, daß dieses Denkmal wie an Einheit so an Geist verliert; daß die Kuppel, welche durch die Vorderseite der Kirche verdeckt wird, keine Idee ihrer wirklichen Größe mehr gestattet; daß die Vorderseite des Tempels eine solche Menge Theile darbietet, daß sie kein Ganzes mehr bilden. Es ist übrigens gar nicht zu sagen, wie sehr diese Complikation durch die außerordentliche Vervielfältigung der Arbeit den Kostenaufwand vermehrt haben würde.

Michel Angelo widersetzte sich der Ausführung dieses Projekts mit aller Freimüthigkeit eines Mannes, der weit entfernt war, den San Gallo stürzen noch in irgend einem Stücke sein Nebenbuhler werden zu wollen. In der Folge genöthigt, sein Nachfolger zu werden, fällte er das vernünftigste und überzeugendste Urtheil über dieses Modell durch Aufstellung eines neuen, welches nur fünf und zwanzig Skudi kostete, und nach welchem die St. Peterskirche endlich aufgeführt wurde.

Dieses letztere Modell ist keineswegs der einzige, aber einer der merkwürdigsten Beweise, daß bei Gebäuden der gute Geschmack fast immer auch der wohlfeilste ist. Man hat noch einen Brief Michel Angelo's, worin er alle Nachtheile des Projekts San Gallo's entwickelt. Vasari versichert, daß er diese Menge von Glockenthürmen, Pyramiden und Spitzen, von denen dasselbe strotzt, als gothisch betrachtet.

Trotz alles dieses nur allzu gegründeten Tadels kann man dennoch dem Modelle San Gallo's, jede Partie im Detail genommen, ein sehr großes Verdienst nicht absprechen. Jede einzeln für sich betrachtet, beurkundet, in Bezug auf die Wahl der Formen und die Reinheit des Styls, ein durch die besten Doktrinen des Alterthums gebildetes Talent. Und was die Construktion betrift, so hat San Gallo hierin außerordentliche

Talente bewiesen, die er wirklich besitzen mußte, um nur einen so complizirten Plan zu erfinden.

Uebrigens trug er sehr viel dazu bei, das Werk Bramante's wieder zu befestigen und dauerhaft zu machen und den nachherigen Construktionen eine solide Unterlage zu bereiten. Obgleich er bei seiner Arbeit blos sein eigenes Projekt im Auge hatte, war er dem Projekte Michel Angelo's dennoch sehr nützlich. Die Menge von Materialien, die er zur Legung der Fundamente in die Erde vergraben ließ, war außerordentlich. Vasari versichert, daß wenn man sie außerhalb ausgebreitet gesehen, man kaum habe begreifen können, wozu er sie alle gebrauchen wolle. Wirklich machten diese verborgenen Arbeiten das Glück Lorenzetto's, welcher dieselben nach der Canne (einem bestimmten Längenmaaße) in Akkord übernommen. Dieß that San Gallo und dieß waren die Dienste, die er bei der Construktion der St. Peterskirche geleistet. Sein Tod, welcher 1546 erfolgte, veranlaßte endlich, daß man sein Projekt ganz aufgab. Michel Angelo sollte die Ehre haben, über alle Unschlüssigkeiten den Sieg davon zu tragen und der Haupturheber des größten Tempels der Welt zu seyn.

Aber San Gallo war seinerseits der Haupturheber eines der größten Paläste Roms und vielleicht der schönsten neuern Architektur. Wir meinen hier den Palast Farnese, dessen Fundamente er, wie wir bereits wissen, so gelegt, als wenn er seine künftige Vergrößerung vorausgesehen hätte. Der Plan desselben, den Paul III. als Kardinal genehmigt, konnte ihm nun als Papst nicht mehr zusagen. Es war nur erst die Façade gegen den Platz bis zum ersten Stockwerke und eine einzige Seite des Hofs aufgeführt. Aber San Gallo durfte, ohne an dem schon Stehenden das Mindeste zu ändern, nur seinen Plan, so wie die Masse des Gebäudes, nach allen Seiten hin erweitern. Im Innern erhielten die Zimmer, die Gallerien und alle Abtheilungen eine größere Ausdehnung und

endlich das ganze Gebäude eine solche Größe, daß es hierin alle Paläste Roms übertrifft.

Von welchem Standpunkte aus und von welcher Seite her man den Anblick der Stadt genießt, von den Höhen der Hügel oder der Denkmäler herab, welche dem Auge die Massen aller ihrer Gebäude zu übersehen erlauben: die des Palastes Farnese ragt über alle hervor und stellt sich von allen Seiten als eine der imposantesten dar.

Es gibt in Europa fürstliche Paläste von weit größerem Umfange; imgleichen andere Gebäude von einer reichern, prächtigern Architektur; aber man wird vielleicht nirgends eine auf den vier Seiten ihres Vierecks gleichförmigere vollständige Wohnung von einem regelmäßigern Plane, einer sorgfältigern Construktion und einer besser verstandenen Eintheilung, imgleichen keinen Hof mit schöneren Säulenlauben, überhaupt kein Gesammtganzes finden, welches in sich vollendeter und in allen seinen Theilen, sowohl im Innern als im Aeußern, übereinstimmender wäre.

Es war zwar San Gallo nicht vergönnt, dieses große Werk im Ganzen zu Ende zu bringen. Man weiß, daß das schöne Gesims, welches den Palast krönt, von Michel Angelo ist, der auch die dritte Säulenordnung oder die obere Etage des Hofes vollendet. Ebenso soll die große Loggia, welche auf die Straße Giulia sieht, ein Werk Vignola's seyn. Aber den allgemeinen Plan dieses großen Gebäudes, die Zeichnung aller seiner Theile, die erste Idee aller Details gegeben zu haben, die man an ihm bewundert, berechtigt hinlänglich, als der einzige Architekt desselben anerkannt zu werden. Ohne demnach alle Fortsetzer dieser großen Unternehmung um ihren Antheil an der Ehre ihrer Vollendung verkürzen zu wollen, glauben wir dennoch, daß die allgemeine Beschreibung derselben unter den Artikel San Gallo gehöre.

Der Palast Farnese bildet ein großes Viereck von 185 Fuß auf seiner kleinen und von 240 Fuß auf seiner längsten Seite.

Seine äußere Construktion besteht aus Ziegelsteinen, mit Ausnahme der Thür- und Fenstereinfassungen, der Winkel der Façaden, des Hauptgesimses und der Loggia an der Straße Giulia, welche von Travertinstein sind. Das Innere des Hofs ist ebenfalls ganz von diesem Steine aufgeführt, und in keinem Gebäude sind die Auswahl und die Bearbeitung desselben, die Genauigkeit und Schönheit seiner Zurichtung weiter getrieben. Vasari rühmt in seiner vorläufigen Abhandlung über die Lebensbeschreibungen der Architekten die Vortrefflichkeit dieser Construktion, so wie die Art, wie alle Details derselben behandelt sind. Gewiß ist, daß seit den Werken der alten Römer nichts Vollkommeneres in dieser Art erschienen. Man darf sogar behaupten, daß die Construktion dieses Palastes die manches alterthümlichen Gebäudes, wie z. B. des Coliseums, hinsichtlich der Reinheit ihrer Ausführung weit übertrifft, und mit jener des Theaters des Marcellus verglichen werden kann.

Der äußere Aufriß stellt (mit Inbegriff des Erdgeschosses) drei Etagen oder Fensterreihen dar, welche ohne die mindeste Veränderung auf allen vier Seiten des Palastes gleich sind. Diese Symetrie ist blos an einer einzigen Seite durch die erwähnte Loggia unterbrochen. Auch findet auf der Seite gegen den Palast, welche die des Haupteingangs ist, in der ersten Etage eine Ausnahme von dieser Gleichförmigkeit bei dem mittlern Fenster Statt, welches mit vier kleinen Säulen geziert ist, die zur Krone einen Wappenschild erhalten sollten.

Die Fenstereinfassungen des Erdgeschosses sind, wie es ihrer Stellung entspricht, von einem einfachern Geschmacke und einem kürzern Maaße als die der Hauptetage. Diese sind von der reichsten Art, die man in der Architektur bei den Nischen angewendet findet, die man à tabernacle nennt. Diese Einfassungen sind mit zwei Säulen geziert, deren Piedestale von der nämlichen Höhe wie die Fensterlehnen sind. Ueber diese

Säulen von korinthischer Ordnung erheben sich abwechselnd spitzwinkelige uud runde Fenstergiebel.

Die dritte Fensterreihe stellt die nämliche Regelmäßigkeit der Säulenordnung dar. Indessen zeigen ihre Einfassungen eine Auswahl minder reiner Formen und einer minder strengen Composition. Alles läßt vermuthen, daß das Aeußere dieser Etage nicht (wie es in eben derselben im Innern des Hofes der Fall war) von St. Gallo, noch selbst nur nach seinen Zeichnungen ausgeführt worden. Gerade jener edle, reine und verständige Charakter, welcher alle Werke bezeichnet, die von ihm selbst sind, begründet die Vermuthung, daß ein von dem Seinigen verschiedener Geschmack in die Fenstereinfassungen dieser Etage gewisse Neuheiten der Formen eingeführt, von denen man nur Beispiele an den Gebäuden aus der Epoche des Verfalls des Alterthums findet. Hierunter verstehen wir zunächst jene durch einen Giebel ohne Fuß vor dem Wasser geschützte Fensterbogen, so wie jene doppelten Kragsteinen, welche den jonischen Säulen zur Stütze dienen, womit die Fenster-einfassungeu geziert sind. Diese etwas willkührlichen Details scheinen einen Styl zn verkündigen, welcher von den Fußstapfen des schönen Alterthums abweicht. Und dieß war, in mehr als einem Detail der Formeu, der Styl Michel Angelo's, ob-gleich man ihm das große und schöne Gesims verdankt, welches mit so viel Reichthum als Geschmack diese ganze Masse krönt.

Was man so eben beschrieben, bezieht sich auf die Façade des Palastes gegen den Platz, so wie auf die beiden Neben-seiten, welche in allem die nämliche Zeichnung, die nämliche Eintheilung haben. Die Façade gegen die Straße Giula weicht von den drei übrigen blos in ihrer Mitte ab, welche der Höhe nach aus einer dreifachen Reihe Arkaden von Tra-vertinsteinen besteht. Die untere Ordnung ist dorisch, die der ersten Etage ist jonisch, und die Loggia in der obern Etage ist eine offene Gallerie, gebildet von drei großen Arkaden,

deren Pfeiler mit korinthischen Säulen geziert sind. Geschmack, Form und Maaß sind hier eine Wiederholung der drei Säulenordnungen des Hofes.

Man weiß nicht, ob diese Loggia in dem Plane San Gallo's begriffen war, oder ob man die Idee wie die Ausführung derselben denjenigen zuschreiben soll, welche die dritte Etage, ohne Zweifel nach dem Vergrößerungsplane des Papstes Paul III. vollendet. Gewiß ist, daß nach den Absichten desselben die Hauptfaçade des Palastes diejenige werden sollte, die gegenwärtig gegen die Straße Giulia sieht. Die so eben erwähnte architektonische Verzierung verkündigt dieß zu Genüge. Ein zweiter Hof sollte auf dieser Seite die Stelle einnehmen, wo ehemals das Gebäude stand, welches die jetzt zu Neapel befindliche Gruppe enthielt, die man il Toro Farnese (den Farnese'schen Stier) nannte. In dieser Richtuug sollte eine Brücke über die Tiber geschlagen werden, um zwischen diesem Palaste und demjenigen, den man noch jetzt in der Straße della Lungara, la Farnesina nennt, einem Werke des berühmten Balthasar Peruzzi, eine Verbindung herzustellen.

So viel Ordnung und Gleichförmigkeit das Aeußere des Palastes Farnese in seinem Gesammtganzen und in den Details seiner Masse darbietet, so viel Reichthum und Pracht bemerkt man beim Eintritt in den Hof, in den vor demselben befindlichen Gallerien, so wie in den Säulenlauben, die denselben umgeben und in der ganzen Composition dieses Innern. Das Vorhaus beim Eingange auf der Seite des Platzes ist im edelsten Style. Zwei Reihen von sechs frei stehenden Marmorsäulen auf Piedestalen stützen ein Tonnengewölbe reich mit Feldern geziert. Diese zwei Reihen freistehender Säulen bilden den mittlern Gang, welcher mit zwei minder breiten Seitengängen begleitet ist. Die Säulen dieser Letzteren, auf beiden Seiten Wandsäulen, entsprechen den Ersteren, welche freistehen, und in jeder Säulenweite ist eine Nische angebracht.

Das Viereck des Hofes zwischen den vier Säulenlauben ist auf jeder Seite 83 Fuß lang. Sein Aufriß besteht in drei Säulenordnungen, die man in dem mittlern Flügel der Façade an der Straße Giulia wiederholt findet. Ringsherum laufen zwei Reihen offener Säulenlauben mit Bogen und bilden das Erdgeschoß und die erste Etage.

Die Pfeiler der untern Reihe von Säulenlauben sind mit dorischen Säulen geziert, auf deren Fries mit Dreischlizen und Metopen verschiedene Symbole in Bildhauerarbeit angebracht sind. Es dürfte schwer seyn, eine klassischere, korrektere und mit mehr Sorgfalt behandelte Architektur zu finden. An den Pfeilern dieser Säulenlauben bemerkt man eine Besonderheit, von welcher es wenig Beispiele gibt. Sie haben gleichsam einen doppelten Impost, Einen über den Andern. Aus einem sorgfältigen Streben nach Einheit in den Linien dieser ganzen Säulenordnung gefiel es dem Architekten, auf allen diesen Pfeilern, wie in den Imposten, die ihnen zu Kapitälen dienen, nicht nur die Profile jener der Säulen des Vorderhauses beim Eingange, sondern auch die Glieder, welche das über diesen Säulen befindliche Gesims und Karnieß bilden, zu wiederholen.

Die zweite Etage des Gebäudes besteht ebenfalls in Arkaden und Pfeilern, welche mit einer jonischen Säulenordnung geziert sind, so wie das Fries mit fortlaufenden Fruchtschnüren. Was die Schönheit der Construktion, die Korrektheit der Formen und die Reinheit der Ausführung betrifft, so herrscht hierin der nämliche Geschmack, die nämliche Manier. Vasari hat behauptet, daß diese Etage von Michel Angelo aufgeführt sei. Nichts indessen bezeichnet die mindeste Veränderung im Styl, noch die Leitung einer andern Hand. Die Behauptung Vasari's kann man nur in so fern gelten lassen, als man annimmt, daß die Zeichnung dieser Etage bereits genehmigt und ihre Construktion vielleicht schon ange-

fangen war, Michel Angelo demnach dieselbe fortgesetzt und nach dem Projekte San Gallo's beendigt habe.

Dieß ist bei der dritten Etage oder Säulenordnung nicht der Fall. Diese Etage besteht nicht mehr in Säulenhallen, noch in offenen Gallerien. Sie stellt das Vordertheil einer mit Fenstern durchbrochenen Façade dar, deren Pfeiler mit korinthischen Pilastern geziert sind. Alles trägt hier das Gepräge des Styls Michel Angelo's oder vielleicht Giacomo's della Porta, welcher sein gewöhnlichster Gehülfe war. Man glaubt dieß besonders an den magern und verlängerten Fenstereinfassungen, so wie an den kleinen willkürlichen Details der Verzierungen ihrer Giebel und an jenen Vorsprüngen und über einander angebrachten Pilastern zu erkennen, von deren Gebrauch man vor Michel Angelo schwerlich Beispiele findet.

Man würde einen biographischen Artikel zu einem speziellen Werke ausdehnen, wenn man nach einer kurzen Beschreibung der Details der äußern Architektur des Palastes Farnese, sich in die seiner innern Eintheilung einlassen wollte. Dieser gebührt in allen ihren Theilen das Verdienst jener verständigen Anordnung, welche mit der Regelmäßigkeit der Linien die Bequemlichkeit der inneren Verbindungsgänge zu vereinigen weiß, deren die Wohnungen, je nach den Sitten und Gewohnheiten jedes Jahrhunderts verschiedentlich bedürfen. Alles hat in dem Palaste Farnese einen großen Zuschnitt. Dieß Gebäude ist stets würdig, der Aufenthalt eines Fürsten zu seyn. Obgleich dasselbe durch das Ereigniß, welches den König von Neapel in den Besitz aller Güter der Familie Farnese gesetzt, lange Zeit mehr oder weniger unbewohnt geblieben, und seitdem ein großer Theil seiner inneren Verzierungen verschwunden ist, so bewundert man in demselben dennoch eine Reihenfolge von Zimmern, in deren Mitte noch immer jene von Hannibal Carraccio gemalte und ausgezierte Gallerie mit hellen Strahlen glänzt, welche allen denjenigen,

welche seither in ähnlicher Art ausgeführt worden, zum Vorbilde gedient.

Aber die Architektur des Palastes Farnese und besonders die der beiden unteren Säulenordnungen seines Hofes blieb, wie schon erwähnt, in der neuern Zeit die vollkommenste Nachahmung jener alterthümlichen Art der Construktion, welche in der Verbindung der Säulen mit den Pfeilern der Arkaden besteht. Diese Art, etwas schwerfälliger zwar und weniger elegant, aber auch weit dauerhafter als die der Säulenordnungen, verdient eben darum der Letztern vorgezogen zu werden, sobald die Rede davon ist, mehrere Etagen über einander aufzuführen. Der schöne Effekt dieser Methode hat in den so wohl erhaltenen Ueberresten der alterthümlichen Theater und Amphitheater sehr viele Beweise für sich. Der Hof des Palastes Farnese ist in jeder Hinsicht geeignet, mit diesen Denkmälern der Kunst und des Genie's des alten Roms zu wetteifern.

Von undenklichen Zeiten her, herrschten über den See von Marmora und den Ausfluß, den man seinen Gewässern geben mußte, Streitigkeiten zwischen den Einwohnern von Terni und Narni, wovon die Einen sich den Arbeiten, welche die Anderen unternehmen wollten, stets widersetzten. Dieser Streit erneuerte sich von Zeit zu Zeit, ohne daß man die Ursache, welche denselben immer wieder veranlaßte, je aus dem Wege zu räumen vermochte. Diesen schwierigen Auftrag erhielt San Gallo von Paul III. Er übernahm denselben; und obgleich alt und gebrechlich nahm er keinen Anstand, sich in der größten Sonnenhitze den mühevollen Arbeiten eines so beschwerlichen Unternehmens zu unterziehen. Bald aber wurde er von einem Fieber befallen, das ihn in wenigen Tagen hinweg raffte.

Sein Leichnam wurde von Terni nach Rom transportirt und nach prachtvollen Obsequien, welchen alle Künstler und

deren Pfeiler mit korinthischen Säulen geziert sind. Geschmack, Form und Maaß sind hier eine Wiederholung der drei Säulenordnungen des Hofes.

Man weiß nicht, ob diese Loggia in dem Plane San Gallo's begriffen war, oder ob man die Idee wie die Ausführung derselben denjenigen zuschreiben soll, welche die dritte Etage, ohne Zweifel nach dem Vergrößerungsplane des Papstes Paul III. vollendet. Gewiß ist, daß nach den Absichten desselben die Hauptfaçade des Palastes diejenige werden sollte, die gegenwärtig gegen die Straße Giulia sieht. Die so eben erwähnte architektonische Verzierung verkündigt dieß zu Genüge. Ein zweiter Hof sollte auf dieser Seite die Stelle einnehmen, wo ehemals das Gebäude stand, welches die jetzt zu Neapel befindliche Gruppe enthielt, die man il Toro Farnese (den Farnese'schen Stier) nannte. In dieser Richtuug sollte eine Brücke über die Tiber geschlagen werden, um zwischen diesem Palaste und demjenigen, den man noch jetzt in der Straße della Lungara, la Farnesina nennt, einem Werke des berühmten Valthasar Peruzzi, eine Verbindung herzustellen.

So viel Ordnung und Gleichförmigkeit das Aeußere des Palastes Farnese in seinem Gesammtganzen und in den Details seiner Masse darbietet, so viel Reichthum und Pracht bemerkt man beim Eintritt in den Hof, in den vor demselben befindlichen Gallerien, so wie in den Säulenlauben, die denselben umgeben und in der ganzen Composition dieses Innern. Das Vorhaus beim Eingange auf der Seite des Platzes ist im edelsten Style. Zwei Reihen von sechs frei stehenden Marmorsäulen auf Piedestalen stützen ein Tonnengewölbe reich mit Feldern geziert. Diese zwei Reihen freistehender Säulen bilden den mittlern Gang, welcher mit zwei minder breiten Seitengängen begleitet ist. Die Säulen dieser Letzteren, auf beiden Seiten Wandsäulen, entsprechen den Ersteren, welche freistehen, und in jeder Säulenweite ist eine Nische angebracht.

Das Viereck des Hofes zwischen den vier Säulenlauben ist auf jeder Seite 83 Fuß lang. Sein Aufriß besteht in drei Säulenordnungen, die man in dem mittlern Flügel der Façade an der Straße Giulia wiederholt findet. Rings herum laufen zwei Reihen offener Säulenlauben mit Bogen und bilden das Erdgeschoß und die erste Etage.

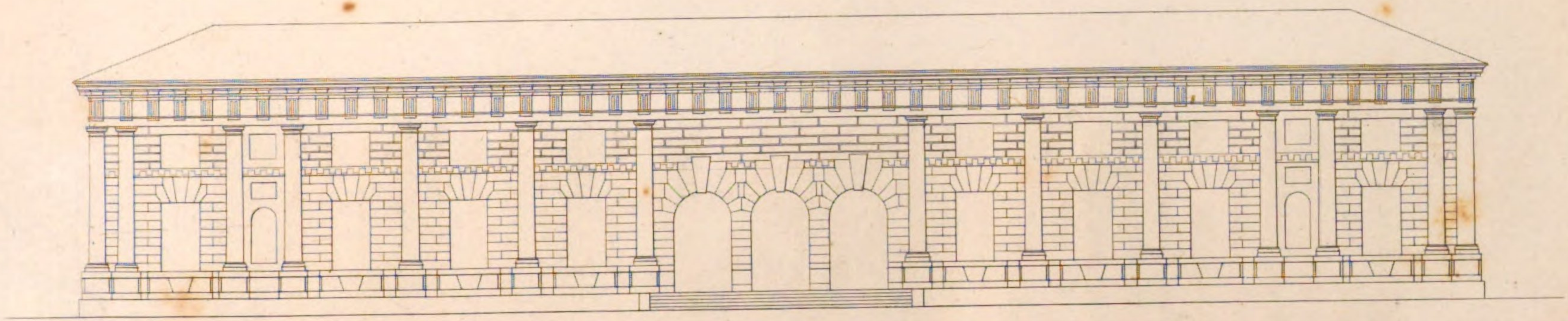
Die Pfeiler der untern Reihe von Säulenlauben sind mit dorischen Säulen geziert, auf deren Fries mit Dreischlizen und Metopen verschiedene Symbole in Bildhauerarbeit angebracht sind. Es dürfte schwer seyn, eine klassischere, korrektere und mit mehr Sorgfalt behandelte Architektur zu finden. An den Pfeilern dieser Säulenlauben bemerkt man eine Besonderheit, von welcher es wenig Beispiele gibt. Sie haben gleichsam einen doppelten Impost, Einen über den Andern. Aus einem sorgfältigen Streben nach Einheit in den Linien dieser ganzen Säulenordnung gefiel es dem Architekten, auf allen diesen Pfeilern, wie in den Imposten, die ihnen zu Kapitälen dienen, nicht nur die Profile jener der Säulen des Vorderhauses beim Eingange, sondern auch die Glieder, welche das über diesen Säulen befindliche Gesims und Karnieß bilden, zu wiederholen.

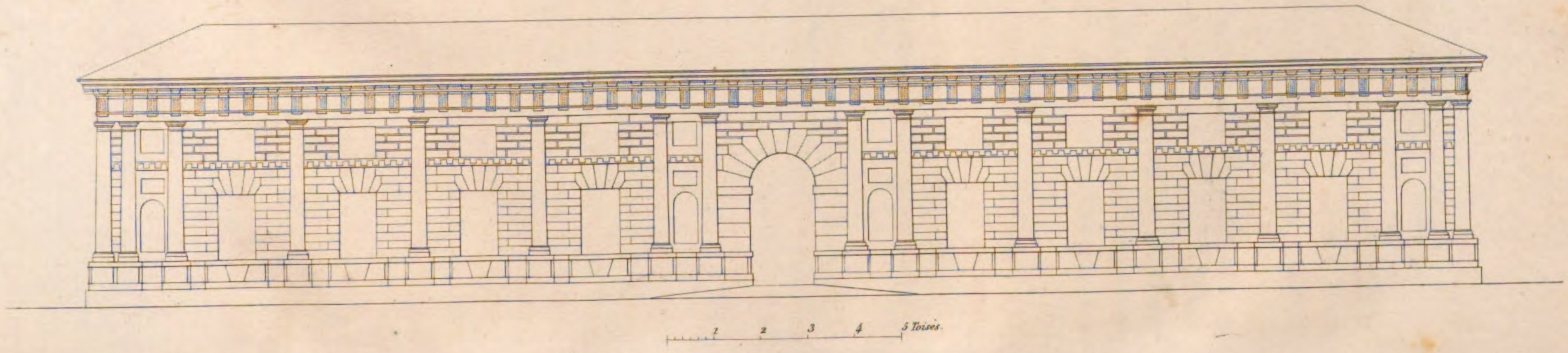
Die zweite Etage des Gebäudes besteht ebenfalls in Arkaden und Pfeilern, welche mit einer jonischen Säulenordnung geziert sind, so wie das Fries mit fortlaufenden Fruchtschnüren. Was die Schönheit der Construktion, die Korrektheit der Formen und die Reinheit der Ausführung betrifft, so herrscht hierin der nämliche Geschmack, die nämliche Manier. Vasari hat behauptet, daß diese Etage von Michel Angelo aufgeführt sei. Nichts indessen bezeichnet die mindeste Veränderung im Styl, noch die Leitung einer andern Hand. Die Behauptung Vasari's kann man nur in so fern gelten lassen, als man annimmt, daß die Zeichnung dieser Etage bereits genehmigt und ihre Construktion vielleicht schon ange-

eine große Menge anderer Personen beiwohnten, in der alten St. Peterskirche bei der Kapelle des Papstes Sixtus beigesetzt, wo ihm seine hinterlassene Gattin folgende Inschrift auf sein Grabmal setzen ließ:

Antonio Sancti Galli Florentino, urbe muniendа ac publ. operibus, praecipueque D. Petri templo ornan. architectorum facile principi, dum Velini lacus emissionem parat, Paulo Pont. Max. auctore, interamne intempestive extincto, Jsabella Deta uxor maestiss. posuit 1546. III. Kalend. octobr.

JULES ROMAIN.





E. Ollivier sc.

PALAIS DU T, À MANTOUE.

T. 1, p. 205.

Julius Romanus (Pippi),

geboren in Rom im Jahre 1492, gestorben zu Mantua im Jahre 1546.

Der Beiname Romanus, unter welchem dieser Künstler ausschließlich bekannt, gibt uns zu erkennen, daß er in Rom geboren ist. Dieß ist Alles, was wir in Beziehung auf seine Geburt von ihm wissen. Die sichere Angabe seines Todes, welcher 1546 erfolgt, und das Alter von vier und fünfzig Jahren, in welchem er nach Vasari's Bericht gestorben seyn soll, lassen uns berechnen, daß er 1492 geboren worden.

Julius Romanus war besonders als Maler, als ehemaliger Schüler Raphaels, als der Geschickteste seiner Gehülfen, Einer seiner Erben und sein Nachfolger in der Ausführung der Schlacht Constantins, wie auch der übrigen Gemälde des großen Saales des Vatikans bekannt, dem der erste christliche Kaiser seinen Namen gegeben.

Da Raphael unterdessen als würdiger Nachfolger Bramante's die oberste Leitung des Baues der St. Peterskirche erhalten, in Rom und Florenz mehrere Paläste aufgeführt und durch die Schönheit der Aufrisse von Gebäuden, womit er den Hintergrund seiner Gemälde geziert, den hohen Grad seines architektonischen Genie's beurkundet, so war es wohl natürlich, daß sein Lieblingsschüler, der unter Allen am Meisten in seine Fußstapfen trat, sich auch den Geschmack und die Kenntnisse von ihm aneignete, die einen großen Architekten aus ihm machen sollten.

Aber Vasari sagt uns hierüber noch bestimmter: „Nachdem er von seinem Lehrer die schwersten Gegenstände in der Malerei gelernt, gelang es ihm bald auch, Gebäude perspektivisch anzulegen, sie auszumessen und die Grundrisse davon zu entwerfen. Oefters ließ Raphael die Skizzen seiner Erfindungen durch ihn im Großen redigiren, um sich derselben bei seinen architektonischen Compositionen zu bedienen. Dadurch gewann Julius Romanus an dieser Arbeit nach und nach Geschmack, wurde geschickt und gelangte endlich dahin, ein vortrefflicher Architekt zu werden.“

Dieß erklärt uns, woher es kam, daß zu seiner Zeit und noch öfters nach ihm, einige Gebäude für sein Werk und auch für das des Raphaels gehalten wurden.

Hierunter gehörte unter Anderen die anmuthige Villa, die noch gegenwärtig Villa Madama genannt wird, ursprünglich aber für den Kardinal Julius von Medicis, nachherigen Papst Clemens VII., gebaut wurde. Vasari schreibt in dem Leben Raphaels diesem die Architektur, und in dem Leben Julius Romanus dem Meister auch die erste Idee des schönen Halbkreises, welcher dem Palaste zum Eingang dient, dem Julius Romanus aber die Leitung seiner Ausführung zu. Man weiß übrigens, welcher Antheil ihm auch an allem dem gebührt, was die Decoration betrifft; und dieser Antheil ist sicher nicht der Geringste.

Die Villa Madama, welche nicht ganz vollendet worden zu seyn scheint, ist in der Vernachlässigung, in der sie geblieben, für Architekten und Decoratoren eine Art moderner Antiquität geworden, in welcher sie, wie in den Ruinen des Alterthums, Lehren und Beispiele suchen. Nichts ist zierlicher gedacht und anmuthiger verziert. Es ist Eines von jenen Gebäuden, die unter dem Einflusse der alterthümlichen Ideen und Formen erfunden und ausgeführt worden, und bei welchem der Eigenthümer, wie man keinen wieder findet, das

Vergnügen an Kunstvollkommenheit jedem Andern vorziehen wollte, indem er Pracht und Kosten nur auf das verwendete, was ein dauernder Gegenstand der Bewunderung von Leuten von Geschmack seyn soll.

Der Kardinal von Medicis hatte auf einem Abhange des Monte Mario eine Lage mit einer sehr schönen Aussicht in einer waldigen Gegend mit lebendigem Wasser ausersehen, die sich längs der Tiber von Ponte Mole bis an die Porta Angelica erstreckt. Hier errichteten Raphael und Julius Romanus das anmuthige Casino, dessen Ansicht und malerische Composition man Trotz seines Verfalls noch fortwährend bewundert.

Die Façade stellt, wie bereits erwähnt worden, einen großen, durch Nischen und Fenster getheilten und mit einer jonischen Säulenordnung gezierten, Halbkreis in Form eines Theaters dar. Von da gelangt man in das Vorhaus, welches zu einer schönen offenen Gallerie führt, die an den Garten stößt, und mit zwei großen und anderen kleineren Nischen geziert ist, in welchen ursprünglich alterthümliche Statuen standen. Vasari nennt diese Gallerie eine Loggia bellisima. In die Gewölbe derselben malte Julius Romanus jene herrlichen Compositionen, welche Gottheiten aus der Fabelwelt darstellen. Diesen Gemälden droht die Vernichtung. Glücklicherweise hat die Kupferstecherkunst ihre Darstellungen gerettet und der Nachwelt aufbewahrt. Die Villa Madama enthält, nebst den Logen des Vatikans, Alles, was man von Decoration Klassisches sehen kann. Es ist der nämliche Styl der Details, die nämliche Art von Arabesken, der nämliche Geschmack in den Stuckaturarbeiten und gewiß ist es auch das Werk einer und der nämlichen Schule von Künstlern. Unglücklicherweise haben die eingetretenen Ereignisse die gänzliche und vollständige Ausführung dieses Casino verhindert. Seit langer Zeit verlassen, hat es keinen Eigenthümer mehr finden können,

der den Werth desselben erkannt und im Stande gewesen wäre, den zu seiner Wiederherstellung erforderlichen Kostenaufwand zu bestreiten.

Der kleine Palast Alberini (in Banchi), dessen Façade unter Nr. 40. der Sammlung der Paläste Roms von Ferrerio zu sehen ist, und die wir weiter unten beschreiben werden, galt nach Einigen ebenfalls für ein Werk Raphaels, nach Anderen aber wird er Julius Romanus zugeschrieben. Nichts ist unnützer, als der Streit hierüber, wenn nicht vielleicht selbst seine Entscheidung überflüssig ist. Will man, besonders in der Architektur, Schattirungen zwischen dem Meister und dem Schüler unterscheiden, welche oft selbst Kennern in der Malerei entgehen? Alles, was man sagen kann, ist, daß sofern nicht geschichtliche Gegenbeweise vorhanden, man immer dem Raphael wie dem Julius Romanus die Zeichnung jener anmuthigen Häuser wird zuschreiben dürfen, die, wie man in dem Leben Balthasar Peruzzi's erwähnt, Ueberreste zu seyn scheinen, welche der Zerstörung des alten Roms entgangen.

Hierunter gehört der kleine Palast Cenci (alla Dogana) Nr. 34. der oben erwähnten Sammlung. Dieses hübsche Gebäude empfiehlt sich mit dem Vorhergehenden als Muster, wie man in den Handelsstädten äußerlich das Ansehen einer Wohnung des Luxus mit dem verbinden könnte, was dem Handel angemessen. Sein Vordertheil besteht aus zwei Theilen. Den untern bildet ein sehr hoher Untersatz in Bossage mit vier Läden (wovon jeder sein Halbgeschoß hat), zwei auf jeder Seite des Haupteingangs, welchen ein Giebel in Bossage krönt. Der obere Theil besteht aus zwei Etagen von fünf Fenstern in einer Reihe. In der Hauptetage erheben sich über die Fenstereinfassungen abwechselnd spitzwinkelige und zirkelförmige Giebel und die Pfeiler sind mit gekuppelten dorischen Pilastern geziert. Die Fenster der obern Etage sind oben gebogen und bloße Streifen, welche den Pilastern der eben erwähnten

Ordnuug entsprechen, bilden die Einfassung des Raumes, den diese Fenster einnehmen.

Beiläufig in dem nämlichen Style, aber vielleicht mit etwas mehr Eleganz, was den Untersatz betrifft, ist der bereits angeführte Palast Alberini erfunden und ausgeführt. Hier bilden fünf Bogen, deren Mittlern das Thor einnimmt, den Untersatz, welcher in lauter Feldern von Bossage oder regelmäßig behauenen vorstehenden Werkstücken besteht, die mit Geschmack und einer ganz besondern Symetrie vertheilt sind. Die vier übrigen Bogen bezeichnen die Stelle von vier Kaufläden und über jedem derselben befindet sich ein Fenster im Halbgeschoß. Ueber einem sehr verzierten Gesimse beginnt der Untersatz der kleinen verkürzten Pilaster, welche die fünf Fenster der ersten Etage mit ihren Einfassungen von den zur Verzierung des großen Raumes der Pfeiler angebrachten Füllungen trennen. Die kleine Etage über derselben bietet die nämliche Zeichnung von Füllungen dar. Das Ganze endigt sich durch ein sehr schönes Gesims.

Auf der Lungara und dem Janiculus bemerkt man ebenfalls ein schönes Casino, welches Julius Romanus für Balthasar Turini von Pescia aufgeführt. Es heißt jetzt Villa Lante und gehört dem Marquis dieses Namens. Man bewundert an demselben noch immer einige Ueberreste der Erfindungen des malerischen und architektonischen Genie's. Es scheint, daß die verschiedenen Gebäude, die wir eben angeführt, ihn während der Jahre beschäftigt, die er nach dem Tode Raphaels noch zu Rom zugebracht, wo er als der Erbe eines Theils des Vermögens und der Unternehmungen seines Meisters, im Vatikan die Verzierung des großen Saales Constantins und das berühmte Schlachtgemälde vollendet, von welchem Raphael bloß die Composition hinterlassen.

Julius Romanus, welcher bei Lebzeiten seines Meisters den zweiten Rang behauptete, wurde nach dem Tode desselben,

sowohl durch die Kunst der Malerei, als durch die Art von Universalität der Talente und Kenntnisse, die er besaß, unstreitig der Erste seiner Schule. Er hatte auch die Freundschaft einiger berühmten Personen und Gelehrten geerbt, die mehr die Freunde als die Protektoren Raphaels waren. Zu diesen gehörte auch Balthasar Castiglione, damals bei dem Papste Clemens VII. mit den Angelegenheiten des Marquis von Mantua, Friedrich Gonzaga, eines anfgeklärten Liebhabers der Künste beauftragt, welcher damit umging, die großen Verschönerungsplane zu realisiren, durch deren Ausführung er seinen Namen wie seine Stadt zu verherrlichen suchte. Castiglione wußte seinem lobenswürdigen Ehrgeiz nicht besser zu dienen, als indem er ihm einen Mann verschaffte, dessen Genie seinen Projekten gewachsen war. Als er nach Mantua zurückgerufen wurde, um von da als apostolischer Nuntius nach Spanien zu gehen, bewog er Julius Romanus, ihm zu folgen. Er stellte ihn dem Marquis Gonzaga vor, welcher alle erdenkliche Mittel aufbot, die einem berühmten Künstler zu schmeicheln vermögen, um ihn an sich zu ziehen. Es gelang ihm auch, ihn für seine Dienste zu gewinnen.

Nachdem er ihm mit dem Titel eines Wasserpräfekten und Oberintendanten der Gebäude sein ganzes Vertrauen geschenkt, beauftragte er ihn mit der Ausführung aller Werke, durch die er seine Stadt zu verschönern gedachte.

Von nun an begann Julius Romanus, unterstützt von zwei seiner Schüler, unter denen sich Benedetto Pagni befand, aus Mantua gleichsam eine neue Stadt zu machen. Durch Dämme und geschickte Anordnungen sicherte er sie gegen die häufigen Ueberschwemmungen des Po und des Mincio. Er machte die tiefer liegenden Quartiere gesünder, indem er die Moräste der Umgegend austrocknete und den stehenden Gewässern einen Abfluß verschaffte. Er stellte mehrere alte Gebäude wieder her und verzierte sie, führte Neue auf und verdiente, der zweite Gründer von Mantua genannt zu werden.

Der nämliche Mann wußte damals von den mechanischen Arbeiten der Baukunst zu den poetischsten Erfindungen der Verzierungskunst überzugehen; und von dem nämlichen Genie, welches jene Werke des Bedürfnisses schuf, die bestimmt waren, den Jahrhunderten zu widerstehen, gingen auch jene glänzenden Compositionen aus, blos erfunden, bei den öffentlichen Festen das Vergnügen von einigen Tagen zu erhöhen. So that Julius Romanus bei der Durchreise Karls V. durch Mantua. Er bot Alles auf, was ein fruchtbares Genie in der Benutzung aller Künste nur für Hülfsmittel erfinden konnte, den öffentlichen und Privatvergnügungen jenes Verdienst zu geben, welches mit der Pracht und Herrlichkeit des Schauspiels, die Mannigfaltigkeit und Fröhlichkeit zu verbinden weiß, welche den Reiz desselben ausmachen. Der Kaiser überhäufte den Künstler mit Lobeserhebungen und glaubte sich für den bei dieser seiner Aufnahme bewiesenen Eifer Gonzagas nicht erkenntlicher zeigen zu können, als indem er das Marquisat Mantua zu einem Herzogthum erhob.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß zur Zeit der Durchreise Karls V. durch diese Stadt, Julius Romanus schon sehr weit in der Erbauung des Palastes TE vorgerückt, welcher in Bezug auf Architektur das merkwürdigste Werk dieses Künstlers war.

Der Name TE, welchen dieser Palast führt, kömmt nicht, wie mehrere gesagt und andere wiederholt haben, von der Form seines Planes her, welche die des lateinischen T seyn sollte. Der Plan des Gebäudes widerlegt diese Ableitung zu Genüge. Es scheint nach der Meinung der glaubwürdigsten Geschichtschreiber, daß das Wort TE eine Abkürzung, oder wenn man will, eine Verstümmlung des Wortes Tajetto oder Tejetto sei, welches in der Landessprache Schnitt oder Abzugsgraben bedeutete, den man dem Abfluß des Wassers gegeben, und daß diese örtliche Benennung auf den Platz angewandt, auf welchen in der Folge der Palast erbaut worden,

sich nach dem unter dem gemeinen Volke üblichen Ausdruck demselben mitgetheilt.

Ehemals stand auf diesem Platze mitten in einer großen Wiese ein Gebäude, welches zum Stalle für die Pferde des Fürsten diente, der durch die Annehmlichkeit der Lage angezogen, hier eine Wohnung von geringem Umfange zu haben wünschte. In wenigen Monaten ließ Julius Romanus ein kleines artiges nur leicht aus Ziegelsteinen aufgeführtes Haus aus der Erde emporsteigen, welches dem großen Palaste, von dem wir nachstehend eine kurze Beschreibung mittheilen wollen, seine Entstehung gab.

Das Hauptgebäude dieses Palastes bildet in seinem Grundriß ein vollkommenes Viereck von beinahe 180 Fuß auf jeder der vier Seiten von außen. Das Innere das Hofes ist ebenfalls ein großes Viereck von ungefähr 120 Fuß. Dieser Hof hat zwei Eingänge, wovon der Haupteingang in einem großen Thore mit einem Bogen in Bossage besteht, und in ein mit Säulen geziertes Vorhaus führt. Der andere Eingang auf einer der Nebenseiten hat drei Thore ebenfalls mit Bogen in Bossage.

Der Aufriß dieses Palastes, sowohl von außen als im Innern des Hofes, besteht bloß in einer Ordnung dorischer Pilaster, welche mit Ausnahme der Winkel, wo sie gekuppelt sind, sonst allenthalben durch gleichweite Zwischenräume von einander entfernt stehen. Sie erheben sich auf einem Uetersatze und zieren mit vieler Regelmäßigkeit die Pfeiler einerFensterreihe im Erdgeschosse und einer obern Reihe kleinerer Fenster. Die Bossagen und regelmäßig behauenen hervorstehenden Werkstücke sind hier allenthalben auf eine so geschickte als sinnreiche Weise angewendet. Die Felder von Bossagen in der untern Etage sind so vertheilt, daß eine Abwechslung von Pfeilern und Fensteröffnungen die Schwerfälligkeit derselben mindert und ihre Einförmigkeit unterbricht. Die regelmäßig behauenen hervor-

stehenden Werkstücke, eine Art weit weniger vorspringender Bossagen von einem leichtern Effekte sind für die Attika vorbehalten. Die ganze Masse ist mit einem schönen dorischen Gesimse mit Dreischlizen und Metopen gekrönt. Man kann in der That kaum etwas Verständigeres und Regelmäßigeres sehen.

Von dem großen Hofe, wo man statt der Pilaster eine Ordnung gekuppelter Wandsäulen findet, gelangt man in ein prächtiges Vestibül, welches die Italiener Loggia nennen und das in den Garten geht. Die Façade dieser Seite stellt ein Peristyl von 12 Säulen dar, welche zwei Reihen in der Tiefe bilden, und gekuppelt sind. An die mittlere Säulenweite stößt eine Brücke, welche zwei Wasserbecken trennt. Jenseits dieser Brücke befindet sich ein Parterre mit Gewächshäusern und anderen Gebäuden der Nützlichkeit umgeben; es endigt sich in einer großen kreisförmigen Partie, welche nach Art eines, durch nischenförmige Räume getheilten Theaters gebaut ist. Das Ganze hat eine Länge von 550 Fuß.

Das Innere des Palastes TE würde Stoff zu einer unermeßlichen Beschreibung in einem Werke liefern, dessen einziger Zweck wäre, zu wissen, welchen Nutzen ein großer Maler aus seiner Kunst zur Verschönerung der Gebäude ziehen könne. Wirklich verdient dieser Palast als ein einziges Muster in der neueren Architektur gerühmt zu werden. Kein anderer hat, wie uns scheint, das Glück gehabt, von einem und dem nämlichen Künstler erbaut und gemalt zu werden. Er hat eben dadurch, daß die Construktion und die Verzierung von einem und demselben Genie ausgegangen, das besondere Verdienst, daß man es völlig unentschieden lassen muß, ob hier die Malerei der Architektur, oder diese der Malerei untergeordnet war. Beide vereinigt scheinen das Werk einer und der nämlichen Schöpfung zu seyn.

Wir wollen die Reihenfolge verzierender Erfindungen durchgehen, deren Urheber Julius Romanus war.

In der großen Loge bewundert man ihr Gewölbe, welches in Felder von fünf al fresco gemalten Medaillons getheilt ist und die Geschichte Davids enthält.

Von da gelangt man links in einen Saal, dessen Hauptverzierung in zwei über einanderliegenden Friesen besteht, welche nach den Zeichnungen Julius Romanus von Primatice und Jean Batiste Mantuan in Stuck gearbeitet sind. Man bemerkt ferner eine lange Reihenfolge von Figuren, in welchen man sich eine Nachahmung der Basreliefs der Trajanssäule vorgenommen. Nichts aber verkündigt zunächst, auf welche Zeit, auf welche Person und auf welche Thaten sich die Composition bezieht, die sich vor unseren Augen entfaltet. Nach dem alterthümlichen Costüme, welches hier angewendet, sollte man glauben, daß es die Darstellung irgend eines Zugs aus der alten römischen Geschichte sei. Indessen weiß man, daß sich alles auf den Triumpf des Kaisers Sigismund bezieht. Wirklich unterscheidet man darin auch die Hauptperson, welcher ein Stallmeister folgt, der einen Schild mit einem gekrönten doppelten Adler trägt. Es sind lauter Schlacht- Marsch- und Lagerscenen, die in ächt alterthümlichem Style dargestellt sind. Gleichwohl trägt hier nichts den Anschein einer Copie. Man sieht nur, daß Julius Romanus seine Alterthumskunde auswendig wußte, und daß sein Talent sich gefiel, das was ihm die alten Denkmäler gelehrt, aus seiner Einbildungskraft zu improvisiren und auf die ihm eigene besondere Weise wiederzusagen. Wer es nicht gewußt, hätte diese große Composition den Ruinen Roms entnommen geglaubt, so wahr und treu waren die alten Costüme wiegergegeben, und wußte die Ausführung der Bildhaurerei sich den Charakter des Basreliefs der Denkmäler anzueignen. Die Stuckaturarbeiten, welche das Gewölbe dieses Saales zieren, zeugen von dem nämlichen Geschmacke und der nämlichen Geschicklichkeit.

Das Gewölbe des darauf folgenden Saales ist mit einem großen Gemälde von Primatice nach den Zeichnungen des Julius Romanus geziert, welcher dasselbe in den sechs übrigen Feldern durch die Figuren verschönert, die er selbst ausgeführt.

Der letzte Saal auf dieser Seite ist wegen der außerordentlichen Erfindung seiner Verzierung der berühmteste von allen. Das Auge vermag nicht zu erkennen, von welcher Form er sei. Die Malerei, die sich hier aller Oberflächen bemächtigt, hat durch die Täuschung der Farbe und der Perspektive alle Linien verschwinden lassen, die seine Gestalt bestimmten. Einige haben geglaubt daß er einen Kreis bilde, während er ein längliches Viereck ist, dessen Winkel nur leicht gerundet sind. Diesen Saal nennt man den Saal der Riesen. Er stellt eine neue Idee dar, deren Erfindung eben so kühn als ihre Ausführung wunderbar ist. Indessen hat seine Beschreibung zu wenig Bezug auf die Architektur, als daß wir uns hier damit aufhalten könnten. Die Malerei ließ, wie schon erwähnt, selbst durch die Magie der Composition, seine unsprüngliche architektonische Form gänzlich verschwinden. Sobald man hier einmal eingetreten, sieht man keinen Ausgang mehr. Man ist von lauter Felsen umringt, die auf die Riesen herabstürzen, welche von denselben zerschmettert werden, oder sich umsonst zu vertheidigen suchen. Der Boden selbst besteht aus Trümmern und die Decke ist der Olymp, von welchem Jupiter seine Blitze schleudert.

Geht man von hier wieder zurück und durch das oben erwähnte Vestibül, so findet man eine andere Reihe von Zimmern, deren jedes gewissermaßen der Gesang einer Art mythologischen Gedichts in Malerei ist, wo die Muse des Julius Romanus die Abentheuer des Phäthon, der Psyche, ihre Vermählung mit Amor, ihr Hochzeitsmahl u. s. w. dargestellt: eine reiche und große Composition, in welcher der Pinsel alle

Reichthümer des Genie's und des Altherthums dieser Art in Anspruch genommen.

Nirgends hat sich die Poesie der Malerei in einem Gebäude mit mehr Reiz und Freiheit entwickelt. Alles scheint hier ein Ausfluß der schönen Begeisterung des Malers zu seyn. Wo sich ein Kamin findet, sieht man Vulkan an seiner feurigen Esse beschäftigt, die Donnerkeile Jupiters zu schmieden. An einem andern Orte sitzt Polyphemus auf einem Felsen. So hat der Geschmack des Künstlers jeden Gegenstand eines Gemäldes insbesondere mit den seiner Bestimmung entsprechenden mythologischen Personen zu verzieren gewußt.

Man kann nicht umhin, in dem Gesammtganzen dieses Palastes auf ein, in Bezug auf Geschmack und Verzierung wahrhaft klassisches Werk, auf das herrliche Gebäude aufmerksam zu machen, welches man die Grotte nennt, weil sich wirklich eine solche darin befindet, welche zum Bade dient. Dieß Gebäude besteht aus mehreren größeren und kleineren Sälen, in welchen jener Styl von alterthümlichen Arabesken und Verzierungen, welcher durch Raphael im Vatikan aufs Neue eingeführt und durch Einige seiner Schüler in verschiedene Städte Italiens verbreitet, seitdem aber von niemand mehr in so schönem Geschmacke ausgeführt worden, in seiner ganzen eleganten Reinheit glänzt.

Julius Romanus betrachtete die Stadt Mantua als seine zweite Vaterstadt und galt wegen der vielen Arbeiten, die er dort ausgeführt, für den zweiten Stifter derselben. Sie ist in der That voll von Werken seines Genie's. Er baute ganze Quartiere und Straßen wieder auf, gab der Stadt ein ganz neues Ansehen und verschönerte sie durch Gebäude, auf die sie noch jetzt stolz ist. Das herzogliche Schloß wurde durch ihn neu erbaut und mit herrlichen Gemälden geziert, unter welchen man besonders das der Eroberung von Troya bemerkt. Ueber einen andern Palast, den er für den Herzog zu Mar-

miruolo, fünf Meilen von Mantua, aufgeführt, fehlen uns nähere Nachrichten; aber Vasari versichert, daß dieß Gebäude ebenfalls mit großen Gemälden von der Hand Julius Romanus bereichert worden, welche weder denen im herzoglichen Schlosse zu Mantua, noch jenen im Palaste TE nachstehen.

Auch sieht man in Mantua das Haus, welches er für sich selbst erbaut. Seine Façade, ehemals ganz mit farbigen Stuckaturarbeiten geziert, ist außen durch eine kleine alterthümliche Statüe des Merkurs merkwürdig. Sein Inneres war eine Art von Museum, voll von Reichthümern des Altherthums und solchen, welche die Einbildungskraft des Eigenthümers darin aufgehäuft.

Mehrere Kirchen dieser Stadt verdankten Julius Romanus Theils ihre Wiederherstellung Theils ihre Verschönerung. Hierunter gehört die Kirche des heiligen Benedikts, welche durch ihn eine ganz neue Gestalt erhielt, und von ihm als Maler verschönert wurde, nachdem er sie als Architekt wiederhergestellt.

Aber das Vorzüglichste seiner Werke dieser Art, war die Kathedralkirche zu Mantua, welche der Kardinal von Gonzaga ihm nach dem Tode des Herzogs zur gänzlichen Wiederherstellung anvertraute. Dieses Denkmal, in welchem Julius Romanus den alterthümlichen Geschmack erneuerte, verdient wegen des schönen Verhältnisses der Säulen ihrer Schiffe und wegen des edlen und reinen Styls aller Details zu den schönsten Tempeln Italiens gezählt zu werden. Was seinem, so wie dem Ruhme der hauptsächlichsten Gebäude Mantua's fehlt, ist, von den Künstlern und Reisenden, welche Italien besuchen, mehr gekannt zu seyn. Unglücklicherweise liegt Mantua denselben ziemlich außer ihrem gewöhnlichen Wege. Auch fehlt uns eine treue Beschreibung aller Schönheiten und Merkwürdigkeiten, die es enthält. Fast alle Zeichner wiederholen jährlich, was viele Andere schon vor ihnen wiederholt, ohne zu ahnen, daß Mantua ihnen den reichsten Stoff zu einem, für

die Geschichte wie für das Studium der Kunst gleich kostbaren Werke, geliefert haben würde.

Die Zeichnung der Façade der großen Kirche von San Petronio zu Bologna von Julius Romanus wurde seiner Zeit allen Jenen vorgezogen, welche die berühmtesten seiner Zeitgenossen hierüber entworfen. Nach seinem Aufrisse sollte die Vorderseite nur eine einzige Säulenordnung, aber von einem kolossalen Maaße erhalten. Man bewundert an derselben den Geist, mit welchem der Künstler zwischem dem Geschmacke der Griechischen Architektur und dem des Gebäudes, welcher gothisch ist, den Mittelweg zu treffen gewußt. Nichts ist in der That ungereimter, als jene modernen Vorderseiten an Gebäuden eines andern Zeitalters, welche nichts als lauter Mißstände hervorbringen können.

Herzog Friedrich Gonzaga starb im Jahre 1540, nachdem er Julius Romanus mit Gütern und Ehren überhäuft: eine schwache Entschädigung für den Schmerz, welchen diesem Künstler der Verlust eines Fürsten verursacht, der seine Talente geehrt, und dessen Freund er geworden. Mit vieler Mühe brachte ihn der Bruder des verstorbenen Herzogs, der Kardinal Gonzaga von dem Vorhaben ab, nach Rom zurückzukehren. Erst nachdem er ihn mit neuen Gunstbezeigungen überhäuft, das heißt, mit neuen Werken beauftragt, gelang es ihm, ihn zurückzuhalten. Diesem glücklichen Zwange verdankte Mantua den Fortgang der Arbeiten an seiner Kathedralkirche, welche indessen dennoch erst nach ihm, von seinem Schüler Bertano beendigt wurde.

Aber ein neues Ereigniß erweckte bald wieder in Julius Romanus den nur schlecht unterdrückten, insgeheim immer noch genährten Wunsch, in die Hauptstadt der Künste zurückzukehren. Der Tod Sansovino's, des Architekten der St. Peterskirche, und das Bedürfniß eines würdigen Nachfolgers ließen alle Blicke sich auf ihn richten und er wurde

zu der größten aller Unternehmungen nach Rom berufen. Weder seine schönen Verhältnisse in Mantua, noch die seiner Familie, noch die Ehrenbezeigungen, mit welchen man ihn überhäufte, vermochten ihn abzuhalteu, dem an ihn ergangenen Rufe zu entsprechen; und er entschloß sich, abzureisen. Aber die Vorsehung hatte es anders beschlossen: eine sehr kurze Krankheit machte seinem Leben ein Ende, als er kaum vier und fünfzig Jahre zählte.

So starb Julius Romanus, man kann sagen, in der Mitte seiner Laufbahn, und man könnte dieß noch eigentlicher sagen, wenn man auf Treu und Glauben einer kurzen Notiz über sein Leben in einer, 1783 zu Mantua gedruckten Beschreibung des Palastes TE annehmen dürfte, daß er bei seinem Tode erst sieben und vierzig Jahre alt gewesen. Die Autorität dieser Meinung gründet sich, wie es heißt, auf das, in den Archiven della Sanita zu Mantua befindliche Todtenregister vom 1ten November 1546, wo gesagt wurde „daß Herr Julius Romanus, Vorgesetzter der herzoglichen Gebäude nach einem fünfzehntägigen Fieber sieben und vierzig Jahre alt gestorben.“

Man muß hier zunächst bemerken, daß diese Note, ein bloßer Auszug aus dem Sterberegister, für das Alter der Verstorbenen ein weit unzuverlässigerer Beweis ist, als es ein Auszug aus dem Taufbuche seyn würde, worin der Tag und das Jahr der Geburt angegeben: ein Datum, welches aber die Todenregister, wegen der Menge von Personen, die außer Landes sterben, nicht immer anführen können. Wer könnte demnach den Grad der Treue obiger Note bestimmen; wer dafür bürgen, daß nicht durch einen Gedächtniß- oder Schreibfehler eine Zahl verwechselt worden?

Vasari sagt uns im Leben des Julius Romanus ausdrücklich, daß er vier und fünfzig Jahre alt gestorben, und stimmt mit dem Register della Sanita über das Datum

seines Todes, das heißt, über das Jahr 1546 überein. Vasari kannte den Julius Romanus genau; und indem er uns erzählt, daß er ihn zu Mantua besucht, gibt er zugleich zu erkennen, daß dieser Besuch nach dem Tode des Herzogs Friedrich Statt gefunden, welcher 1540 gestorben; denn er spricht nur von dem Kardinal Gonzaga, und sagt, daß zu jener Epoche Julius Romanus schon die Kathedralkirche von Mantua aufgeführt, deren Bau erst nach dem Tode des Herzogs Friedrichs begonnen worden. Vasari sah also den Julius Romanus ungefähr zwei Jahre vor dessen Tode und es ist unmöglich, daß er sich in seinem Alter so sehr geirrt.

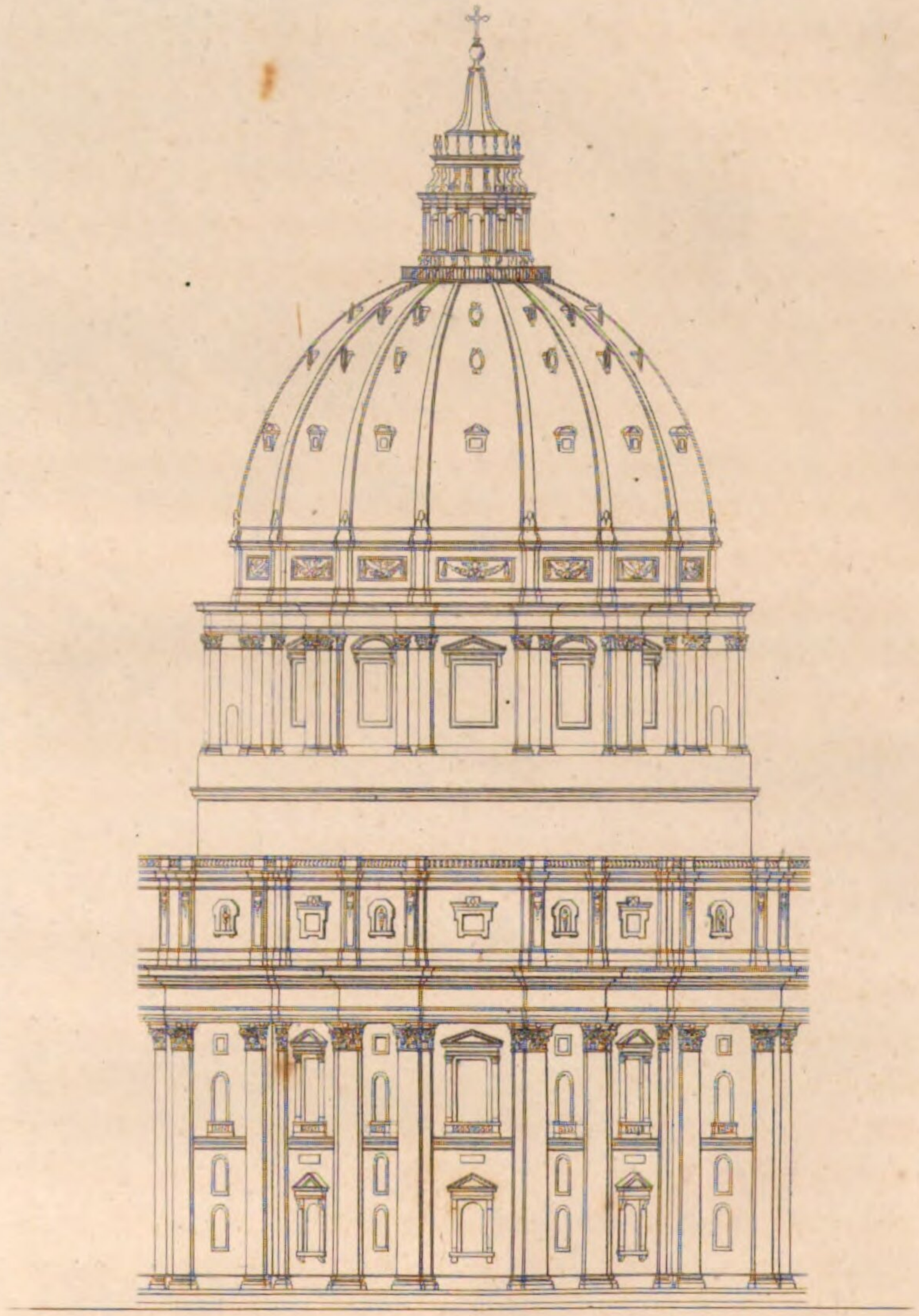
Noch ein anderer Beweis gegen die Angabe des oben erwähnten Sterberegisters scheint unwiderleglich. Wenn Julius Romanus nur sieben und vierzig Jahre alt geworden und 1546 gestorben wäre, so müßte er im Jahre 1500 geboren worden seyn. Aber Raphael starb 1520. Nun weiß man, daß Julius Romanus schon lange jenen hohen Grad von Kenntniß und Geschicklichkeit erlangt, wodurch er nicht nur das ganze Vertrauen seines Lehrers, sondern auch das Verdienst sich erworben, sein vorzüglichster Mitarbeiter zu werden, und zwar in einem solchen Grade, daß man die Arbeiten des Meisters und die des Schülers oft kaum zu unterscheiden vermocht, welches alles schon lange vor 1520 der Fall war. Man kennt die Geschichte der berühmten nach Mantua gesandten Copie des Portraits Leo X. von Raphael, und das Erstaunen des Julius Romanus hierüber, welcher den Austausch des Originals gegen die Copie des Andreas del Sarto nicht zu unterscheiden vermochte, nachdem er doch, wie er Vasari erzählt, selbst an dem Originale gearbeitet. Man könnte noch andere Werke Raphaels anführen, an denen Julius Romanus mehrere Jahre vor 1520 mitgearbeitet. Wie könnte man aber nach allem dem annehmen, daß ein junger Mensch, ein Knabe von höchstens zwölf Jahren in so kurzer Zeit

eine solche Fähigkeit erlangt, die ihn oft dem Raphael selbst gleich gesetzt?

Wenn man aber nach dem Alter von vier und fünfzig Jahren, in welchem er 1546 gestorben, annimmt, daß er um 1492 geboren worden, so war er bei dem Tode Raphaels acht und zwanzig Jahre alt: und in diesem Alter, und selbst noch einige Jahre früher, kann er mit weit mehr Wahrscheinlichkeit sich jene Summe von Talenten erworben haben, die seinen Lehrer bewogen, ihn auf solche Weise zu adoptiren.

Wir fügen hinzu, daß man das Portrait des Julius Romanus zwar jung, aber mit etwas Bart, als Pendant des Portaits des Markus Antonius, in dem Gemälde des Heliodorus findet, von welchem man das Datum weiß. Julius Romanus konnte damals zwei und zwanzig Jahre alt seyn.

MICHEL-ANGE.



COUPOLE DE S^{T} PIERRE, À ROME.

F. Ollivier sc. ÉLÉVATION EXTÉRIEURE DE L'ÉGLISE. *T. I, p. 223.*

Michel Angelo Bonaroti,

geboren im Jahre 1474, gestorben im Jahre 1564.

Die Geschichte der Künstler besteht, wie man weiß, blos in der Geschichte ihrer Werke, das heißt, der Umstände, unter denen sie ausgeführt worden, der Mannichfaltigkeit ihrer Verdienste und des Einflusses, den sie auf den Geschmack der Völker ausgeübt. Die längste Geschichte dieser Art würde demnach die desjenigen Künstlers seyn, welcher entweder die meisten Werke hervorgebracht, oder dessen Schöpfungen das Gepräge eines mächtigen und originellen Genie's tragen und seinem Jahrhundert einen starke Impuls gegeben.

Wenn sich ein Mann gefunden, der gleich geschickt und berühmt in allen drei zeichnenden Künsten, seinen Namen in jeder derselben durch irgend ein Denkmal verewigt, welches der ungetheilte Beifall der Nachwelt fortwährend für ein Meisterstück erklärt; wenn dieser Mann im Laufe eines ereignißvollen Lebens von beinahe einem Jahrhundert stets gleichsam drei große Künstler in seiner Person vereinigt gezeigt hätte: würde der Geschichtschreiber jeder dieser Künste sich nicht genöthigt sehen, einen solchen Stoff abzutheilen und immer nur einen Theil für sich allein zu behandeln, um nie die Gränzen seines Gegenstandes zu überschreiten?

So gedenken wir nun bei der Geschichte des Mannes zu verfahren, der gleich groß als Maler wie als Bildhauer und Architekt fast zu einer und derselben Zeit das Gemälde des

letzten Gerichts, die kolossale Bildsäule Mosis und die ungeheuere Kuppel der St. Peterskirche erfunden und ausgeführt.

Indem wir uns darauf beschränken, Michel Angelo als Architekten zu betrachten, begnügen wir uns seiner Geschichte als Solchen eine kurze biographische Skizze vorauszuschicken.

Erste Abtheilung.

Michel Angelo Bonaroti wurde den 6. März 1474 auf dem Schlosse Caprese im Gebiete von Arezzo geboren. Er stammte aus dem alten und berühmten Hause der Grafen von Canossa. Sein Vater, Ludwig Leonhard Bonaroti Simoni, sah in seinem Sohne nur die Stütze eines berühmten Hauses. Michel Angelo hatte eine, diesen Ansichten entsprechende Erziehung zu erwarten; aber die außerordentlichen Anlagen und Neigungen desselben zur Zeichnungskunst widerstrebten bald den Absichten seiner Familie. Franz Granacci, ein Schüler Ghirlandaio's, machte sich, überrascht von den Talenten, deren Keim er gewahrte, ein Vergnügen daraus, das Seinige zur Entwickelung derselben beizutragen, und kultivirte diesen aufkeimenden Geschmack durch Mittheilung der Zeichnungen seines Meisters, welche das Kind in geheim kopirte.

Der Vater und der Oheim Michel Angelo's betrachteten die Ausübung der Künste als wenig ehrenvoll für ihre Familie und behandelten den, der sich derselben ohne ihre Einwilligung widmen wollte, mit ziemlicher Härte. Wirklich machte er seine Fortschritte hierin offenbar auf Kosten derjenigen, welche er nach ihrem Wunsche in dem Studium der Wissenschaften machen sollte. Endlich aber gelang es ihm, alle Hindernisse zu besiegen. Eine für sein Alter außerordentliche Geschicklichkeit erregte die Bewunderung aller aufgeklärten Kunstrichter, und dieser einstimmige Beifall Aller überzeugte endlich auch seinen Vater von der Fruchtlosigkeit aller ferneren Versuche, sich

einem so klar verkündigten Berufe zu widersetzen. Der junge Michel Angelo wurde zu Dominikus und David Ghirlandaio, den berühmtesten Malern damaliger Zeit, auf drei Jahre in die Lehre gegeben. Was aber sonderbar scheint, ist, daß der Meister, statt wie es üblich, von seinem Schüler ein Lehrgeld zu erhalten, sich durch eine Urkunde, deren Inhalt Vasari uns aufbewahrt hat, verbindlich gemacht, dem jungen Menschen von vierzehn Jahren jährlich sechs, acht und zehn Gulden zu bezahlen: ein gewisser Beweis, daß Michel Angelo sich in diesem Alter schon seinen Meistern, weniger als ein Lehrling oder Anfänger, welcher Unterricht von ihnen verlangt, denn als ein Mitarbeiter zu erkennen gegeben, der im Stande sei, ihnen bei ihren Arbeiten Hülfe zu leisten.

Bald vermochte die Schule der Ghirlandaio nicht mehr seinem Talente zu genügen: er bedurfte Meister, die im Stande waren, ihm Etwas zu lehren. Aber da sein Genie in der Zeichnungskunst die Fesseln der damaligen scholastischen Routine abgestreift, war er genöthigt, ganz allein zu gehen und seine Hülfsquellen in sich selbst zu suchen. Sollte man nicht glauben, daß es gerade diese Art von Debût, diese Unabhängigkeit gleich bei seinen ersten Schritten in der Laufbahn der Nachahmung waren, denen Michel Angelo jenen Charakter von Originalität verdankt, der sich allen seinen Werken aufgedrückt und ihm in der Folge seinen Lieblingsgrundsatz diktirt: Chi va dietro ad altri mai non gli passa innanzi (wer Anderen nachfolgt, wird nie voraus gehen)?

Wenn Michel Angelo durch ein frühzeitiges Talent seinen Lehrern voraus geeilt, darf man wohl vermuthen, daß er auch seine Mitschüler übertroffen und daß eine solche Ueberlegenheit natürlich ihren Neid erregt. Diese Leidenschaft äußerte sich einst bei einem seiner jungen Nebenbuhler, Namens Torregiani, auf eine sehr gehässige und heftige Weise. Ein Schlag in's Gesicht zerschmetterte ihm die Nase und hinterließ ihm ein

Merkmal dieses Angriffs, das ihn für sein ganzes Leben entstellte, so wie Letzterer noch weit trauriger für ihn hätte werden können. Die Protektion, welche Lorenz von Medicis dem Michel Angelo öffentlich gewährte, war nicht eine der geringsten Veranlassungen dieser Eifersucht. Aber sie wurde bald gerächt und Torregiani aus Florenz verwiesen.

Da Lorenz, mit dem Beinamen der Prächtige, beschlossen, eine Bildhauerschule zu errichten, warf er sogleich seine Augen auf Michel Angelo. Diese Wahl trug ohne Zweifel nicht wenig dazu bei, den jungen Künstler in der Neigung, die er bereits zur Bildhauerei gefaßt, für die er immer eine gewisse Vorliebe gehegt, noch mehr zu bestärken. Er pflegte oft zu sagen, daß er die Liebe zu derselben mit der Milch seiner Amme eingesogen, welche die Frau eines Bildhauers war. Mehr als einmal bedauerte er im Laufe seines Lebens, durch andere Beschäftigungen von den Arbeiten seiner Lieblingskunst abgezogen worden zu seyn, so daß er zehn Jahre hinter einander zugebracht, ohne den Meissel zu führen. Seine ersten Versuche in dieser Kunst standen nicht hinter seinen ersten Studien in der Zeichnungskunst und in der Malerei zurück.

Lorenz sah aus einigen Spielen seines Meissels sehr bald ein, was man von einem Talente zu erwarten, welches dem Lauf der Jahre so weit voraneile. Er wollte ihn in seinem Palaste haben, wo er ihm ein besonderes Logis anwies und ihn wie seinen Sohn behandelte. Der Palast Medicis war der Vereinigungspunkt der Künstler und der Gelehrten. Die Wohnung Michel Angelo's in demselben, der Unterricht, den ihm Angelo Politiano, der erste Literator jener Zeit, ertheilte, welcher ebenfalls in diesem Palaste wohnte, die häufigen Aufmunterungen, die ihm durch die Freigebigkeit seines Protektors zu Theil wurden, der Anblick einiger Bruchstücke von Alterthümern, welche Medicis gesammelt: Alles dieß muß man zu den Hauptumständen zählen, welche auf den Geschmack und

die Mannigfaltigkeit der Talente dieses großen Künstlers Einfluß hatten.

Der Tod seines erhabenen Protektors beraubte ihn bald aller dieser Hülfsquellen. Peter von Medicis, welcher auf seinen Väter folgte, erbte von ihm weder seine Eigenschaften, noch seine Achtung für die Künste und für Michel Angelo. Glücklicherweise kam der Prior der Kirche zum heiligen Geiste seinen Einrichtungen zu Hülfe, trug ihm die Ausführung eines großen hölzernen Kruzifixes auf, gab ihm Logis im Kloster und verschaffte ihm die Mittel zum gründlichen Studium der Anatomie, indem er ihm menschliche Leichname besorgte. Michel Angelo widmete sich dieser Arbeit mit unglaublichem Eifer und öffnete und zergliederte die Leichname selbst, die ihm gebracht wurden. Die tiefe Kenntniß, die er durch dieses Studium von dem Bau des menschlichen Körpers erlangte, öffnete ihm einen, seinen Zeitgenossen bisher unbekannten, Weg, der ihn bald dahin führte, daß er der Gründlichste und Geschickteste unter allen Zeichnern wurde.

Die Familie Medicis wurde aus Florenz vertrieben. Michel Angelo hatte ihre Gunst genossen und fürchtete, in ihre Ungnade mit verwickelt zu werden. Entschlossen, sich der Rache eines Volkes zu entziehen, das in den Freunden derer, die es Tyrannen nannte, eben so viele Feinde zu sehen glaubte, zog er sich nach Venedig zurück. Seit dem Tode Lorenzo's von Medicis bis zu der eben erwähnten Revolution waren drei Jahre verflossen. Michel Angelo konnte demnach zwanzig Jahre alt seyn. Sobald in Florenz die Ruhe wiederhergestellt, kehrte er dahin zurück; nnd dieser Epoche schreibt man die Geschichte seines schlafenden Cupido zu, welcher dem Kardinal Saint-Georges für alterthümlich verkauft worden. Um zu erfahren, ob es war sei, was man sich von dem Urheber der angeblichen Antike erzähle, sandte der Kardinal einen Edelmann nach Florenz, welcher Michel Angelo mit nach Rom

brachte. Er hatte sich aber dieses neuen Protektors nicht zu rühmen. Indessen war sein erster Aufenthalt zu Rom weder für die Künste noch für seinen Ruhm ganz unfruchtbar. Er bildete dort den berühmten Bachus, welcher seitdem nach Florenz gebracht wurde. Auch verschaffte ihm der Kardinal von Saint-Denis Gelegenheit, eine barmherzige Mutter zu verfertigen: eine Gruppe, die man gegenwärtig auf dem Altare der Kreuzkapelle in der St. Peterskirche sieht.

Häusliche Angelegenheiten nöthigten Michel Angelo, nach Florenz zurückzukehren. Seit hundert Jahren lag in dieser Stadt ein ungeheuerer Marmorblock nur aus dem Groben bearbeitet. Der ungeschickte Meissel Simons von Fiesole wußte aus einer unförmlichen Masse nur etwas ebenso Unförmliches zu gestalten. Kein Bildhauer hatte es seitdem für möglich gehalten, ihn zu etwas Besserm zu benützen. Michel Angelo besaß die Geschicklichkeit, in sehr kurzer Zeit die Bildsäule Davids daraus zu machen, welche vor dem alten Palaste aufgestellt ist. Ihr Verhältniß ist so groß, daß ein Mann von vortheilhaftem Wuchse der Figur kaum bis an das Knie reicht. Einige Mängel, die man an derselben bemerkt, rühren von den alten Meisselschlägen, deren Ungeschicktheit der neue Bildhauer nicht ausgleichen konnte.

Jener Epoche gehören außer mehreren seiner Gemälde, wie z. B. die heilige Familie in der Gallerie zu Florenz, auch die berühmten Cartons des Kriegs von Pisa an, die ihm den Ruhm des Ersten unter allen Zeichnern erwarben. Dieses herrliche Werk, welches zwischen ihm und seinen Vorgängern eine Zwischenzeit von einigen Jahrhunderten zu verkündigen scheint, wurde lange eine Zeichnungsschule für alle Künstler. Unter allen berühmten Männern jener Zeit finden wir nicht einen Einzigen, von welchem die Biographien nicht bemerken, daß er sich im Zeichnen nach diesem großen Muster gebildet; und einer der größten Bewunderer Michel Angelo's, Benve-

nuto Cellini, behauptet, daß es ihm nicht gegeben gewesen, durch seine nachfolgenden späteren Werke den Grad von Kenntniß und Vollkommenheit zu übertreffen, zu welchem er sich in seinen Cartons des Krieges von Pisa erhoben, die unglücklicherweise in den Unruhen von Florenz zu Grunde gingen.

Nachdem Julius II. den Stuhl St. Peters bestiegen, beschloß er sein Andenken durch sein Grabmal zu verewigen. Er berief Michel Angelo, welcher damals neun und zwanzig Jahr alt war. Der Ehrgeiz des obersten Priesters wollte die Sorge für seinen Ruhm nur dem größten Genie seines Jahrhunderts anvertrauen. Michel Angelo entsprach seiner Erwartung, und stellte ihm bald das Modell eines Mausoleums vor Augen, das ohne allen Vergleich prächtiger und größer als alle diejenigen war, von welchen die neuere Kunstgeschichte nur eine Idee haben kann. Indessen ist von dieser ganzen Composition nur noch eine flüchtige Zeichnung von der Hand des Erfinders übrig, welche in Kupfer gestochen und uns aufbewahrt worden. Da diese große Erfindung aus einer Mischung von Architektur und Bildhauerei bestand, so behalten wir uns vor, in der zweiten Abtheilung von derselben zu sprechen, wo wir Michel Angelo in der besondern Beziehung als Architekten kennen lernen werden. Wir begnügen uns, hier zu sagen, daß von den vierzig Bildsäulen, aus welchen dieses Mausoleum bestehen sollte, vier oder fünf mehr oder weniger vollständig ausgeführt wurden. Eine einzige, die des Moses, wurde mehrere Jahre nachher vollendet.

Dieses große Grabmal war entworfen und unternommen worden, ohne daß man den Platz bestimmt hatte, den es einnehmen sollte. Aber es war Ursache, daß man sich einer von Bernard Rosselino angefangenen Construktion im Chor der alten St. Peterskirche erinnerte, welche Paul III. neu aufbauen lassen wollte. Michel Angelo machte den Vorschlag, diese Construktion zur Grabkapelle und zur Aufstellung des

Grabmals Julius II. zu bestimmen. Der Papst fühlte plötzlich einen andern Ehrgeiz in sich erwachen: er wollte der Stifter der neuen Basilika werden. Bramante, sein Lieblingsarchitekt hütete sich wohl eine solche Leidenschaft erkalten zu lassen. Ein gewandter Hofmann, gab er demselben zu verstehen, daß das Projekt, sein Grabmal bei seinen Lebzeiten aufzuführen, von übler Vorbedeutung sei. Diese Insinuationen thaten nach und nach ihre Wirkung. Der Papst vernachlässigte allmählig die Unternehmung seines Grabmals und in Folge dessen auch denjenigen, den er damit beauftragt hatte. Er hörte auf, den Künstler mit Geld zu unterstützen und ihm die Audienzen zu bewilligen, die er ihm vorher mit dem größten Wohlwollen gestattet.

Michel Angelo, welcher diese Erkaltung wahrnahm, glaubte den überzeugendsten Beweis derselben bei einer Gelegenheit zu finden, wo ihm der Eintritt in das Zimmer des Papstes verweigert wurde. „Wenn Seine Heiligkeit nach mir schicken sollte, sagte er dem Kämmerer, so sagen Sie Ihr, daß ich nicht mehr hier sei.“ Als er nach Hause kam, gab er seinen Bedienten Befehl, seine Effekten zu verkaufen, und zu ihm nach Florenz zu kommen. Er selbst reiste auf der Stelle ab. Kaum auf dem Toskanischen Gebiete angelangt, erhielt er fünf Couriere vom Papste mit den dringensten Briefen und sogar mit Befehlen, die ihm einschärften, bei Strafe der Ungnade nach Rom zurückzukehren. Aber Bitten und Drohungen waren fruchtlos. Man konnte nichts von ihm erhalten, als daß er dem Papste schrieb: „Nachdem er auf eine ungeziemende Weise behandelt worden, bäte er Seine Heiligkeit, einen andern Bildhauer zu wählen.“ Während der drei Monate, welche Michel Angelo sich zu Florenz aufhielt, ließ Julius II. drei Breve's voll Drohungen an den Senat ergehen, um ihn zu vermögen, den Flüchtling zu zwingen, nach Rom zurückzukehren. Der Senator Soderini, da-

mals Bannerherr, trat bei dieser Unterhandlung als Vermittler auf. Nach den inständigsten Bitten gelang es ihm endlich, Michel Angelo zu bewegen, zu dem Papste zurückzukehren, welcher sich eben in Bologna aufhielt.

Um ihm größere Sicherheit zu verschaffen, bekleidete man ihn mit einem öffentlichen Charakter und ließ ihn als Gesandter dahin abgehen. Zugleich erhielt der Kardinal den Auftrag, ihn dem Papst persönlich vorzustellen. Nachdem Julius ihn mit zorniger Miene angesehen, sagte er zu ihm: „Statt uns zu suchen, habt Ihr gewartet, bis wir Euch Selbst gesucht.“ Er wollte dadurch wahrscheinlich sagen, daß Bologna näher bei Florenz liege, als Rom. Michel Angelo bezeigte einige Reue über sein Betragen und kam bald wieder bei Julius II. in Gnaden, welcher ihn beauftragte, seine Bildsäule in Bronze zu verfertigen, um an der Vorderseite von St. Petronius aufgestellt zu werden. Der Papst besah das Modell, und da er wahrnahm, daß die Haltung der rechten Hand etwas straff war, sagte er lachend zu Michel Angelo: „Gibt Euere Figur den Segen, oder schleudert sie Bannstrahle? — Sie droht Bologna, antwortete der Künstler, und mahnt es, Ihnen treu zu bleiben.“ Gleichwohl imponirte die drohende Stellung dem Volke nicht sehr lange. Sobald die Bentivoglio's nach Bologna zurückkehrten, wurde die Bildsäule zerschlagen. Alphons von Este, Herzog von Ferrara, kaufte das Metall, um eine Kanone daraus gießen zu lassen, die er die Juliana nannte.

Der Papst kam nach Rom zurück, wo Michel Angelo in Bramante einen Nebenbuhler fand, welcher durch den Einfluß, den er durch die päpstliche Vorliebe und Begünstigung seiner architektonischen Plane vor jenen der Bildhauerei gewann, nur noch mächtiger geworden. Man kann, wie uns scheint, bei diesen Vorfällen sich das Benehmen Bramante's erklären, ohne ihn unlauterer Absichten, noch eines niedrigen Neides zu

verdächtigen. Mit den großen Unternehmungen der St. Peterskirche und des Vatikans beauftragt, konnte ihm der ungeheuere Kostenaufwand für ein Grabmal, ein damals so wenig dringendes Werk, natürlich nicht gleichgültig seyn. Als er dem Papste vorschlug, den Michel Angelo durch die ihm zu übertragende Verzierung der Sixtinischen Kapelle zu entschädigen, legte man ihm ebenfalls die Absicht unter, denselben einer gefährlichen Vergleichung mit Raphael unterziehen zu wollen. Aber auch dieses läßt sich, wie wir in dem Leben Bramante's gesehen, auf eine andere Weise erklären. Wie dem indessen auch seyn mag; so sträubte sich Michel Angelo, welcher in den Arbeiten der Frescomalerei wenig Erfahrung hatte, lange gegen den Auftrag des Papstes, mußte ihm aber endlich dennoch Folge leisten.

Er ließ von Florenz mehrere der besten Frescomaler kommen, um von ihnen das praktische Verfahren dieser Malerei zu lernen. Nachdem er von ihren Talenten einen Versuch gemacht, verabschiedete er sie, vernichtete ihre Arbeiten, schloß sich in die Kapelle ein, und gestattete Niemand, wer es auch seyn mochte, den Eintritt. Dieses Geheimhalten steigerte die allgemeine Neugierde, insbesondere aber die Ungeduld des Papstes. Kaum war die Hälfte des großen Gewölbes fertig, so ließ er Trotz der inständigsten Bitten Michel Angelo's die Gerüste wegnehmen. In Betreff der Ausführung der andern Hälfte scheint Bramante darauf angetragen zu haben, sie dem Raphael anzuvertrauen und auf diese Weise beide Talente mit einander in Vergleichung zu bringen. Aber der Papst wollte von keinem Vorschlage einer Abänderung etwas hören, und Michel Angelo bekam den Auftrag, das von ihm begonnene Werk zu vollenden. Der allgemeine Beifall, den dieses große Unternehmen erhielt, gewann ihm mehr und mehr die Gunst des Papstes, welcher ihn mit Beweisen derselben und mit Reichthümern überhäufte. Indessen konnte er nie die Erlaubniß

von ihm erhalten, sich nach Florenz zu begeben, um die Bildsäule des heiligen Johannes des Täufers zu verfertigen, sonwar genöthigt, sich wieder mit der Arbeit des Mausoleums zu beschäftigen.

Die Ausführung derselben wurde durch den Tod Julius II. abermals unterbrochen. Leo X., sein Nachfolger, welcher seiner Vaterstadt einen Beweis seiner Freigebigkeit geben wollte, hatte die berühmtesten Künstler berufen, ihm Aufrisse für die Vorderseite der St. Laurentiuskirche in Florenz vorzulegen. Da der Aufriß Michel Angelo's den Vorzug erhielt, so bekam er den Auftrag, ein hölzernes Modell nach demselben zu veranstalten, welches man noch in der Bibliothek Medicis aufbewahrt, und sich dann nach Carrara zu begeben, um den benöthigten Marmor brechen zu lassen. Indessen erfuhr Leo X., daß man zu Seravezza in Toskana Marmor fände, welcher von der nämlichen Qualität, wie der von Carrara sei. Er wollte demnach diesem den Vorzug geben und Michel Angelo verlor mehrere Jahre mit der Ausförderung desselben. Gleichwohl wurden blos die Fundamente des Portals der St. Laurentiuskirche gelegt; alles Uebrige blieb unausgeführt. Eine der Hauptursachen davon war der Tod Leo's X.

Einige geringe Werke der Architektur und die Arbeiten des Mausoleums Julius II. beschäftigten Michel Angelo während der ganzen Zeit des kurzen Pontifikats Adrians VI., die er in Toskana zubrachte. Clemens VII., ein anderer Medicis, welcher auf Adrian VI. folgte, hatte Michel Angelo schon bei der Bibliothek von St. Lorenz und bei der neuen Sakristei dieses Namens beschäftigt, welche die Grabmäler seiner Vorältern enthalten sollte. Aber er wünschte auch seine Talente in Rom zu benützen. Michel Angelo kam dahin zurück, um die Rechnuugen des Mausoleums Julius II. mit dem Herzog von Urbino dem Neffen dieses Papstes in's Reine zu bringen. Bald aber begab er sich wieder auf den Weg nach

Florenz und beendigte dort die Kuppel der erwähnten Sakristei, welche die Grabkapelle von Lorenz und Julian von Medicis geworden. Um die nämliche Zeit ließ er zu Rom in der Kirche della Minerva die Bildsäule Christi am Kreuze aufrichten; ein Werk, welches man unter allen denen, die sein Meissel hervorgebracht, für eines der vollendetesten halten kann.

Hier beginnt sowohl in der Geschichte Italiens als in der Geschichte Michel Angelo's eine Periode der Unruhen und Unfälle: die Plünderung Roms und die Verbannung der Medicis aus Florenz. Michel Angelo wird noch einmal seinen Arbeiten entrissen. Man wendete sich an ihn, um die Ringmauern der Stadt zu befestigen. Da er Militäringenieur geworden, vertheidigt er die Stadt und hält eine Belagerung aus, die ein Jahr lang dauert. Merkwürdig sollen die Mittel und Verkehrungen gewesen seyn, die er getroffen, um den Glockenthurm von San Miniato vor den Wirkungen der feindlichen Artillerie zu bewahren. Obgleich so mannigfaltig in Anspruch genommen, fand er immer noch einige Augenblicke, die er der Malerei und der Bildhauerei widmete.

Er malte damals jene Leda, welche von den Schriftstellern der damaligen Zeit so sehr gerühmt wird, wovon uns aber nur noch die Erinnerung übrig. Er theilte sich zwischen dieser Arbeit und jener der Mausoleen der Kapelle der Medicis.

Florenz wurde eingenommen und die Medicis kehrten siegreich dahin zurück. Clemens VII. ließ vor allen Michel Angelo aufsuchen, welcher seiner Sicherheit wegen geglaubt hatte, sich nach Venedig zurückziehen zu müssen. Er kam indessen bald nach Florenz zurück, hielt sich jedoch in dem Hause eines seiner Freunde, nach Anderen aber auf dem Glockenthurme von St. Nikolaus verborgen. Nachdem der Papst ihm Vergessenheit des Vergangenen versprochen, kam er wieder zum Vorschein und erhielt den Auftrag die Grabmäler der Medicis zu vollenden. Die Anordnung und Verzierung der Kapelle

waren für eine größere Anzahl von Bildsäulen und für vier Grabmäler berechnet. Allmählig aber wurden Letztere auf zwei beschränkt, welche damals vollendet wurden, so wie man sie gegenwärtig sieht. Sie sind zu bekannt, als daß wir hier mehr darüber sagen sollten, wo es nur darum zu thun ist, Michel Angelo als Bildhauer zu schildern.

Indessen drangen die Agenten des Herzogs von Urbino in ihn, zu Rom das Grabmal Julius II. zu vollenden. Auf der andern Seite hatte Clemens VII. beschlossen, ihn die Wände, welche die kleinen Seiten der Sixtinischen Kapelle bilden, al Fresco malen zu lassen. Um ihm Gelegenheit zu geben, seine ganze Zeichnungskunst in zwei Gegenständen zu entwickeln, wo sie sehr wohl angebracht, um nicht zu sagen, unumgänglich nothwendig wäre, war die Rede davon, ihn auf der einen Seite den Sturz der aufrührerischen Engel und auf der andern das letzte Gericht malen zu lassen. Michel Angelo aber lag es sehr am Herzen, sich ausschließlich den Arbeiten des Mausoleums widmen zu können, um so mehr, als sich zwischen ihm und den Erben Julius II. Streitigkeiten über die empfangenen Summen erhoben. Er war nun eben mit diesem so oft angefangenen und immer wieder verlassenen Werke beschäftigt, als Paul III. den päpstlichen Thron bestieg. Dieser Papst äußerte Michel Angelo mehr und mehr den Wunsch, sein Genie mit der Vollendung der Verzierung der Sixtinischen Kapelle zu beschäftigen; der Künstler aber entschuldigte sich immer mit der Verbindlichkeit gegen den Herzog von Urbino. Endlich begab sich einst der Papst in seine Werkstätte und versicherte ihn, daß er den Herzog bewegen wolle, sich mit sechs Statüen, drei von der Hand Michel Angelo's, worunter der berühmte Moses seyn sollte, und die drei übrigen von anderen geschickten Bildhauern, zu begnügen. Es wurde zu dem Ende ein neuer Contrakt mit Michel Angelo abgeschlossen. Der Herzog ratifizirte ihn, und in weniger als einem Jahre war das Mau-

soleum Julius II., so wie man es gegenwärtig in der Kirche von San Pietro in Vincoli sieht, vollendet. Man bemerkt auf demselben kaum die Figur des Papstes, welcher auf einem sehr hoch stehenden Sarkophage liegend dargestellt wird. Aber man vergißt alles Uebrige, um nur den Moses zu betrachten, der ehemals wegen seines kolossalen Verhältnisses bestimmt war, unter einem ganz andern Gesichtspunkte in diesem großen Ganzen zu figuriren, welches in Bildhauerarbeit die ganze Reihe der Propheten und Sibyllen der Sixtinischen Kapelle wiederholt haben würde. Eine Skizze dieses Gesammtganzen von Michel Angelo hat uns die Idee desselben aufbewahrt. Moses allein scheint hier durch den Stolz seines Charakters und seines Blickes, durch sein imposantes Ansehen den Gedanken des Zuschauers auf die rauhe und heftige Gemüthsart dieses Papstes zurück zu führen, welcher bei seinen Lebzeiten und, wie Vasari sagt, selbst in seinem, von Raphael gemalten Portraite, zittern machte. Faceva temere il ritratto a vederlo come se proprio egli fosse vivo.

Man zählt zu Rom die Regierungen der Päpste nach den Kunstdenkmälern, die sie verherrlicht. Das von Paul III. wurde durch das Gemälde des letzten Gerichts berühmt, womit Michel Angelo die Sixtinische Kapelle zierte. Wir sagen Nichts von diesem Gemälde, zuverlässig das größte unter Allen, die es je gegeben und noch gibt, und in welchem man nach dem Gesichtspunkte, aus welchem die Kritik es betrachtet, Schönheiten und Unschicklichkeiten ohne Zahl und Maaß findet. Alle Urtheile übrigens, die man über dasselbe fällen könnte, wurden schon gleich bei seiner Erscheinung darüber gefällt. Indessen hat Michel Angelo dasselbe mit allen Talenten des Zeichners und mit den Eigenschaften, die ihm selbst eigen waren, so überschwänglich und in so hohem Grade ausgestattet, daß sein Ruf dadurch außerordentlich gewann. Paul III. urtheilte darüber, wie sich's gebührte. Er ach-

tete auf keine Kritik; und da er im Vatikan die Paulinische Kapelle erbaut, übertrug er Michel Angelo die Verzierung derselben.

Die neue Basilika von St. Peter hatte seit dem Tode Bramante's nicht aufgehört, ein Gegenstand des Streites und ewiger Projekte zu seyn, die unaufhörlich einander folgten und sich stets, Eines das Andere, vernichteten. Nach dem Tode San Gallo's wurde Michel Angelo vom Papste, so zu sagen, gezwungen, endlich die Stelle eines Ober-Architekten der St. Peterskirche anzunehmen. Wir werden in der zweiten Abtheilung dieses Artikels bemerken, welche Verbesserung ihm dieses Gebäude verdankt, und wie sehr es Zeit war, daß ein so gerader und hoher Geist sich dieses großen Unternehmens bemächtigt, um ihm die Größe der Einheit zu geben, ohne welche die Größe der Masse nur ein materielles Verdienst ist. Man verdankt dieß Paul III., welcher durch das 1546 ausgefertigte Breve Michel Angelo bevollmächtigte, das Werk seiner Vorgänger zu reformiren, und dagegen bei sehr schwerer Strafe verbot, an seinem Modelle Etwas zu ändern. Zugleich wies er ihm einen jährlichen Gehalt von sechshundert römischen Skudi an, den aber Michel Angelo sich verbat und siebenzehn Jahre lang ohne irgend eine Belohnung an einem Unternehmen arbeitete, an welchem seine ersten Architekten sich bereichert.

Der Rest des Lebens Michel Angelo's war fast ausschließlich architektonischen Arbeiten gewidmet. Bramante, Balthasar Peruzzi und San Gallo waren todt; nach diesen gab es in Rom keinen Ruf mehr, welcher dem Seinigen den Vorrang hätte streitig machen können. Auch beeilte sich der Senat, ihm die Leitung des Kapitols anzuvertranen. Was man den Palast der Conservatoren nennt und welcher einen der Flügel dieses Gesammtganzen bildet, wurde ganz nach seinen Zeichnungen aufgeführt. Der andere Flügel ist eine Wiederholung

desselben; von dem Hauptgebäude im Hintergrunde aber ist blos der Untersatz von ihm nebst der großen mit den Bildsäulen des Nils und der Tiber gezierten doppelten Treppe (mit zwei Aufgängen).

Julius III., der Nachfolger Paul III., bestätigte, Trotz allen Intriguen und treulosen Insinuationen der Partei San Gallo's, Michel Angelo mit den nämlichen Vollmachten als Architekten der St. Peterskirche. Alles scheiterte an dem hohen Ansehen desjenigen, von welchem man, nach Vasari, allgemein sagte, daß er diesem großen Körper das Leben gegeben. Er erhielt sogar einen neuen Beweis der Achtung von Seiten des Papstes, indem ihm dieser die Aufführung seines Landhauses, gegenwärtig Papa Giulio genannt, anvertraute, welches später durch Vignola beendigt worden. Der nämliche Vignola soll auch, nach den Zeichnungen Michel Angelo's, die dritte Etage des Hofs des Palastes Farnese, nebst der Loggia an der Straße Giulia vollendet haben. Aber das Werk, welches an dieser großen Masse ihm eigenthümlich angehört, ist das prächtige Gesims, womit dieses ganze Gebäude gekrönt ist und von welchem wir weiter unten sprechen werden.

Florenz und Rom stritten sich unaufhörlich um das Talent und die Person Michel Angelo's; der Großherzog wünschte ihn an sich zu ziehen, um durch ihn die Sakristei und die berühmte Bibliothek von St. Lorenz beendigen zu lassen. Der Papst hielt ihn in Rom zurück, weil er wünschte, die St. Peterskirche vollendet oder wenigstens die Construktion derselben so weit vorgerückt zu sehen, daß es nicht mehr möglich wäre, Etwas an derselben zu verändern. Michel Angelo entschuldigte sich bei dem Großherzog mit seinem hohen Alter und den Gebrechlichkeiten desselben, die ihn verhinderten, sein Vaterland wieder zu sehen. Indessen gab er seinen Landsleuten, welche in der Straße Giulia zu Rom einen dem heiligen Johannes gewidmeten prächtigen Tempel bauen wollten, einen Beweis

seines Diensteifers, indem er ihnen in kurzer Zeit fünf Plane zum Vorschein brachte, und ihnen die Wahl unter denselben frei stellte. Sie wählten den reichsten. „Wenn man ihn ausführt", sagte Michel Angelo, „so wird man einen Tempel haben, wie die Griechen und Römer nie einen hatten." Man legte Hand an's Werk; aber bald fingen die Fonds an zu mangeln, das Werk wurde ausgesetzt und nicht wieder begonnen, denn die gegenwärtige Kirche dieses Namens steht mit dem Plane Michel Angelo's in gar keiner Beziehung.

Der Papst war sehr ungeduldig, die St. Peterskirche beendigt zu sehen. Die Arbeiten wurden mit solcher Thätigkeit betrieben, daß im Jahre 1557 die Hauptgewölbe der Schiffe so wie die Trommel und der Thurm des Doms mit allen Details vollendet waren. Michel Angelo bestimmte hierauf in einem hölzernen Modell, woran alle Maaße mit der größten Genauigkeit angemerkt waren, Alles, was noch zu thun übrig blieb. Dieses Modell erhielt den allgemeinsten Beifall, und wurde in Allem, was die Kuppel betrifft, pünklich befolgt. Dieß ist vielleicht der einzige Theil, an welchem seitdem Nichts geändert worden.

Da indessen Michel Angelo sich dem Ziele seines langen Lebens immer mehr näherte, fühlte er das Bedürfniß eines Stellvertreters bei den Arbeiten der St. Peterskirche, und zwar eines solchen, der seine Beistimmung habe. Die Intrigue begann nun auf's Neue; man drängte sich an den Papst. Die Commissäre der Kirchenfabrik, unter welchen die Faktion San Gallo's noch ihre Anhänger hatte, waren so thätig, daß es ihnen gelang, die Wahl auf einen gewissen Nanni di Baccio Bigio zu lenken, welcher bei mehr als einer Gelegenheit Beweise seiner Unfähigkeit abgelegt. Es dauerte nicht lange, so zeigte er sich hier durch mehr als einen Fehler in seiner ganzen Blöße. Michel Angelo wendete sich persönlich an den Papst,

welcher nun eines Bessern belehrt, Nanni verabschiedete und Vignola und Pirro Ligorio die Leitung der Ausführung des Modells übertrug, indem er ihnen zugleich einschärfte, Nichts daran zu ändern. Pius V. gebrauchte sogar sein Ansehen, den Verläumdern Michel Angelo's Stillschweigen zu gebieten.

Seit einiger Zeit sah man das Ende dieses großen Mannes herannahen. Von der Last der Jahre gebeugt, lebte er nur noch in der Hoffnung und den Betrachtungen des künftigen Lebens. Ein langsames Fieber verkündigte ihm das Herannahen seines letzten Augenblicks. Er ließ seinen Neffen Leonardo Bonaroti kommen und diktirte ihm sein Testament mit folgenden wenigen Worten: „Ich überlasse meine Seele Gott, meinen Körper der Erde, mein Vermögen meinen nächsten Anverwandten.“ Er starb den 17. Februar 1564 in einem Alter von neunzig Jahren. Man trug ihn in die Kirche der heiligen Apostel, wo der Papst einstweilen sein Grabmal zu errichten befahl, bis man ihm in der neuen St. Peterskirche ein neues errichten könne. Florenz, welches während des Lebens Michel Angelo's, Rom immer um seinen Besitz beneidet, nahm seine sterbliche Hülle als eine Art von Erbgut in Anspruch, worauf es ein Recht habe. Der Großherzog ließ den Leichnam heimlich ausgraben und nach Florenz bringen, wo derselbe mit Ehrenbezeigungen empfangen und beerdigt wurde, welche die Schmeichelei manchmal der Macht erweist, hier aber die Bewunderung dem Genie widmete. In der St. Laurentiuskirche, dem Begräbnißorte der Großherzoge, wurde ein prächtiges Trauergerüst errichtet. Die Wahl des Orts war eine Ehrenbezeigung mehr, die man dem Andenken Michel Angelo's erwies. Welcher Tempel übrigens hätte sich wohl besser zu seinem Leichengepränge geeignet, als dieser, wo die Werke seines Genie's, die er enthält, sein Lob noch beredter hätten verkündigen können, als es Bene-

detto Varchi, ein berühmter Dichter der damaligen Zeit, gethan, welcher mit seiner Lobrede beauftragt war.

Die Geschichte hat uns eine sehr umständliche Beschreibung dieses Trauergerüstes überliefert, zu dessen Verzierung alle Künste, welche Michel Angelo kultivirt, mit einander gewetteifert. Dieses zerbrechliche Gerüste sollte indessen ein dauerhafteres Denkmal ersetzen, für welches man in der großen Kirche di Santa Croce einen ausgezeichneten Platz aussuchte. Der Großherzog überließ an Leonardo Bonaroti allen benöthigten Marmor zur Ausführung des von Vasari entworfenen Grabmals, welches er mit der Büste seines Lehrers zierte. Die Figuren der drei zeichnenden Künste, in Rundwerk, welche um den Sarkophag gestellt werden sollten, wurden drei Florentinischen Bildhauern, und zwar: die Malerei dem Batista Lorenzi, die Bildhauerei dem Valerio Cioli und die Architektur dem Giavani dell' Opera anvertraut.

Der Palast Bonaroti bietet noch jetzt in Florenz ein, für das Andenken Michel Angelo's vielleicht noch ehrenvolleres Denkmal dar. Dieß besteht in einer großen und schönen Gallerie, mit Gemälden von den besten Florentinischen Malern geziert, wovon jedes einen besondern Zug aus dem Leben des großen Mannes darstellt.

Michel Angelo hatte in seiner Jugend kein anderes Bedürfniß gekannt, als seinen Geist zu üben und kein anderes Vergnügen, als den Künsten obzuliegen. Schon in einem vorgerückten Alter reich geworden, verschmähte er jede Art von Ueberfluß und selbst die Bequemlichkeiten des Lebens. Ganz angekleidet zu schlafen, oft nur von Brod und Wasser zu leben, die Nächte mit Arbeit oder auf einsamen Spaziergängen zu zubringen: dieß sind die mindesten Züge, welche seine Gewohnheiten charakterisiren. Sparsamkeit, Mäßigkeit, Uneigennützigkeit, Verachtung des Reichthums und selbst des Ruhms, ernste Sitten, christliche Strenge: dieß waren die Tugenden, die er stets

bewies. Alle seine Briefe, alle seine Antworten tragen das Gepräge eines tiefen moralischen und religiösen Gefühls

Vasari schilderte ihm die Freude Leonardo's Bonaroti, seines Neffen, über die Geburt eines Sohnes, welcher seinen Namen fortpflanzen sollte. „Ich sehe nicht ein, antwortete Michel Angelo, daß man sich so sehr über die Geburt eines Menschen freuen, noch bei dieser Gelegenheit so viele Feste anstellen soll. Diese Feste und diese Freude sollte man bis zum Tode eines Mannes sparen, welcher wohl gelebt hat."

Papst Paul IV., welcher die Nacktheit der Figuren in dem Gemälde des letzten Gerichts anstößig fand, ließ ihm sagen, er solle sie verschleiern. „Der Papst, antwortete Michel Angelo, kümmere sich nicht so sehr darum, Gemälde verbessern zu wollen, welches etwas Leichtes ist, aber er sorge ein bischen mehr dafür, die Menschen zu bessern, was weit weniger leicht ist."

Man machte ihm einst zum Vorwurf, daß er sich nicht verheirathet habe, und keinen direkten Erben seines Namens und seines Talents hinterließe. Eine Frau! sagte er, ich habe noch zu viel an Einer; dieß ist meine Kunst. Meine Kinder sind meine Werke: diese Nachkommenschaft genügt mir. Lorenz Ghiberti, fügte er hinzu, hinterließ ein großes Vermögen und zahlreiche Erben. Wüßte man wohl heute, daß er gelebt habe, wenn er nicht die ehernen Pforten der Taufkapelle von St. Johann gemacht? seine Güter sind zerstreut, seine Kinder todt; aber die ehernen Pforten stehn noch aufrecht."

Er hegte eine besondere Liebe für seinen Diener Urbin. „Was wirst du anfangen, lieber Urbin, wenn ich todt seyn werde?" fragte er ihn einst. „Ich werde dann wohl einem Andern dienen müssen," antwortete

Urbin. „Nein, versetzte Michel Angelo, das werde ich nicht zugeben;“ und er schenkte ihm zweitausend Thaler. Er hatte den Schmerz, ihn zu überleben; nachdem er ihn während seiner Krankheit Tag und Nacht auf das Sorgfältigste verpflegt hatte, beweinte er seinen Tod.

Man fragte ihn um seine Meinung über das Verdienst eines Bildhauers, welcher lange Zeit damit zugebracht, die alterthümlichen Bildsäulen zu kopiren. Er antwortete: Chi va dietro ad altri, mai non gli passa inanzi, e chi non sa far bene da se, non puo servir si bene delle cose d'altri. Wer sich gewöhnt nachzufolgen, wird nie vorausgehen; und wer nicht von sich aus etwas Gutes machen kann, wird auch aus den Werken der Anderen keinen Nutzen zu ziehen wissen.

Zweite Abtheilung.

Wenn uns Vasari diesen Grundsatz, in welchem sich sein Geschmack und seine Manier so deutlich aussprechen, auch nicht aufbewahrt hätte, würden wir ihn dennoch sammt seiner Anwendung in allen seinen Werken finden. Michel Angelo hatte, wie uns seine Lebensgeschichte und die authentischen Nachrichten über seine ersten Studien beweisen, wirklich in keinem Gegenstande Lehrer. Er konnte, moralisch genommen, keinen in der Malerei haben, noch weniger aber in der Zeichnungskunst, deren Schöpfer er war. Die Statuen und die alterthümlichen Werke, welche zu seiner Zeit sehr selten waren, hatten auf den Geschmack seiner Epoche noch durchaus keinen Einfluß ausüben können. In den Werken Lorenzo Ghibertis und Donatello's zeigten sich Geschicklichkeit, Reinheit und Eleganz; aber das große Prinzip der Verhältnisse, die erhabene Harmonie der griechischen Formen, die Bewegung und das Leben, welche nur eine tiefe Kenntniß des Muskelbaues und der Formen des menschlichen Körpers

der Materie zu geben vermag: Alles dieß war der Erfindung und Ausführung der Werke des fünfzehnten Jahrhunderts fremd geblieben. Die Werke Michel Angelo's in der Bildhauererei machen sich durch eine Originalität bemerkbar, welche durchaus weder die Modelle des Alterthums, noch die Ueberlieferungen des fünfzehnten Jahrhunderts an denselben erkennen läßt.

Hierüber müssen wir uns umständlicher erklären. Nehmen wir als Gegenstände der Vergleichnng die berühmtesten Bildsäulen Michel Angelos: seinen Bachus in der Gallerie von Florenz, seine Grabmäler der Medicis, seinen Christus am Kreuze in der Minerva zu Rom, seine Gruppe der barmherzigen Mutter in der St. Peterskirche, seines Moses zu San Pietro in Vincoli, und vergleichen diese Standbilder mit dem Alterthume, in Beziehung auf Grundsatz, Form und Verhältniß, auf Correktheit in den Details, auf Charakter, Schönheit und Ausdruck, auf Adel in den Stellungen und Lagen, auf Styl im Faltenwurf, in den Anzügen und den Kopfzierden: was sehen wir? — In dem Bachus die Idee, die Stellung und den Ausdruck eines Halbbetrunkenen, eine ziemliche Weichheit der Formen, aber nicht die mindeste Aehnlichkeit mit allen alterthümlichen Bildsäulen des Bachus, welche zu jener Epoche noch nicht gekannt waren. Was findet man in den vier allegorischen Figuren des Grabmals von St. Lorenz? — Viel Bewegung und Kühnheit in der Zeichnung und Ausführung der Männer, ein Gefühl von Wahrheit mit Uncorrektheit vermischt und eine gewisse Anmuth in den Stellungen der beiden Weiber, aber weder Adel noch Schönheit. Dem Urheber dieser Figuren scheint bei der Erfindung und Ausführung derselben durchaus keine Idee von Alterthum vorgeschwebt zu haben. An dem Christus am Kreuze in der Kirche Minerva bemerkt man, ungeachtet einer regelmäßigern und vollendetern Ausführung, weder den

Charakter der Formen, noch das Prinzip, noch den Adel der Griechen. Uebrigens kein Ausdruck weder in der Stellung noch in dem Kopfe dieses Christusbildes. Was die Gruppe der barmherzigen Mutter in der St. Peterskirche betrifft, muß man gestehen, daß Michel Angelo auch keine Idee von dem Style des Faltenwurfs der Alten gehabt. Das Nämliche gilt auch von Moses, welcher sowohl wegen der schönen Ausführung der Arme und der Hände, als wegen des stolzen und grandiosen Charakters des Kopfes, unstreitig sein Meisterstück ist, bei welchem aber weder die Composition des Ganzen, noch der Anzug, noch der Styl der Kleidung nur die mindeste Nachahmung alterthümlicher Statuen verrathen. Die nämliche Kritik kann man auf alle Figuren ausdehnen, welche die Kühnheit seines Pinsels in die Gewölbe und auf die Wände der Sixtinischen Kapelle gemalt. Es sind lauter Personagen, deren Vorbilder und Modelle man nirgends anführen kann. Als der Aufenthalt Michel Angelo's zu Rom ihm Gelegenheit verschaffte, gewisse Meisterstücke des Alterthums kennen zu lernen, dessen kostbare Ueberreste man kürzlich entdeckt, weiß man wohl, daß er sie sah und sie studirte, aber blos in Bezug auf die Wissenschaft, und weder hinsichtlich des Styls, noch des Charakters der Schönheit, noch des Adels und der Anmuth, welche Raphael in so hohem Grade sich anzueignen gewußt.

Unsere Absicht ist keineswegs, durch diese Analyse das Verdienst Michel Angelo's herabzuwürdigen, vielleicht erhöhen wir dasselbe sogar noch, indem wir zeigen, daß er im weitesten Umfange des Worts Orginal war, das heißt, daß er Niemand Etwas verdankte, und zwar weder von seinen Vorgängern, die er allzu gut kannte, als daß er sie zu seinen Vorbildern hätte nehmen sollen, noch unter den Meistern des Alterthums, deren Werke zur Zeit seiner Jugend noch nicht den Einfluß erlangt, den sie seither ausgeübt.

Wir hielten diese Prämissen für unumgänglich, um auch den Werth und die Art des Verdienstes Michel Angelo's in der Architektur beurtheilen zu können, worin er eben so wenig von einem Meister dieser Kunst Unterricht erhielt.

Man weiß, daß besonders zu jener Epoche, das Studium und die Technik der drei Künste sich in der Praxis unter der allgemeinen Idee der zeichnenden Kunst vereinigt fanden. Michel Angelo war demnach dadurch Architekt, daß er ein großer Zeichner war, was man nämlich damals unter Zeichnen verstand. Was den Geschmack betrifft, den er in der Architektur befolgen sollte, so hätte wahrscheinlich nur der Geschmack Brunelleschi's einigen Einfluß auf den Seinigen ausüben können, wenn bei den Gebäuden des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts die Säulenordnungen, die verschiedenen Verhältnisse, die Details und die Verzierungen üblicher gewesen wären, welche die Hülfsmittel der Kunst vermannigfaltigen und dem Künstler ein weites Feld zu seinen Erfindungen eröffnen. Wir müssen aber bemerken, daß zu der Epoche, als Michel Angelo erschien, die Ueberreste der alterthümlichen Architektur in der allgemeinen Meinung noch bei Weitem nicht die Achtung genossen, die sie seither erlangt. Der alterthümliche Geschmack war erst im Wiederaufleben und konnte nur der Geschmack einiger Partikularen seyn. Michel Angelo war demnach hierin, mehr als man glaubt, der Unabhängigkeit, d. h. seinem eigenen Geschmacke überlassen.

Das erste Werk, welches man als der Architektur angehörig, von ihm anführen kann, war das Modell des großen Grabmals Julius II., wovon uns eine, obgleich nur flüchtige Zeichnung die allgemeine Idee, die Masse und die Anordnung aufbewahrt.

Es sollte eine, von allen Seiten frei stehende, 36 Fuß 8 Zoll lange und 24 Fuß hohe, durchaus gemauerte Masse

darstellen, die, in Bezug auf Architektur, aus einem Untersatze mit vorspringenden Säulenstühlen, vier auf der Hauptseite und zwei auf jeder der beiden Nebenseiten, bestehen sollte. Diese Säulenstühle waren für allegorische Standbilder, vermuthlich Embleme besiegter Leidenschaften oder Laster bestimmt. Hinter jeder dieser Statuen sieht man Termen als Pilaster sich erheben, an welche Gefangene gefesselt. Zwei große Nischen auf jeder Hauptseite enthielten jede eine Siegesgöttin, mit einer zu Boden geworfenen Figur zu ihren Füßen, wie man sagt, als Symbole der Städte, welche Julius II. wieder zum Gehorsam gebracht. Ueber die, mit einem Gesimse gekrönte Hauptmasse sollte sich, etwas eingezogen, eine zweite Masse mit dem Grabmale und zwei großen Figuren erheben, welche den Himmel und die Erde vorstellten. Auf dieser Einziehung befanden sich acht Gruppen kolossaler Bildsäulen und unter diesen auch die des Moses, welche als Theil eines solchen Ganzen gewiß einen ganz andern Effekt gemacht haben würde, als auf der Stelle, die sie jetzt einnimmt; sie läßt uns zugleich schließen, welchen Eindruck eine solche Composition gemacht haben würde, wenn sie wäre ausgeführt worden.

Man sieht, daß man nach der Zeichnung, welche uns von der Architektur dieses Denkmals eine so schwache Idee aufbewahrt, schwerlich ein anderes Urtheil darüber fällen könnte, als daß es eine ganz neue Erfindung, ein Ganzes von ungewöhnlichen Ideen und Verhältnissen sei, in welchem aber die Architektur gegen die Bildhauerei nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Wenn man sich der damals angenommenen und und seit langer Zeit üblichen Typen der Grabmäler und christlichen Mausoleen erinnert, muß man gestehen, daß Michel Angelo, von allen denselben gänzlich abweichend, eine Art Denkmal erfunden, wovon noch nie und nirgends ein Muster oder auch nur eine Idee vorhanden, und das, wenn es wäre ausgeführt worden, der neuern Bildhauerei ein ganz neues

und fruchtbares Feld an Hülfsmitteln oder Erfindungen aller Art eröffnet haben würde.

Michel Angelo war beiläufig vierzig Jahre alt, als er genöthigt war, zum Erstenmale etwas wirklich Architektonisches auszuführen. Dieß war die Sakristei von St. Lorenz, welche für die Mausoleen der Medicis bestimmt, ihre Begräbnißkapelle werden sollte. Er bekam den Auftrag, sie an der Stelle der frühern Sakristei, die ein Werk Brunelleschi's war, ganz umzubauen. Wenn Michel Angelo, wie Vasari versichert, den Fußstapfen seines Vorgängers gefolgt, so scheint sich dieß doch nur auf den Grundriß und die allgemeine Anordnung zu beziehen; denn alles Uebrige trägt einen Charakter, der weit entfernt ist, irgend eine Nachahmung zu seyn.

Die Sakristei von St. Lorenz ist ein viereckiges Gebäude, sowohl nach seinem Grundrisse als nach seinem Aufrisse bis an die zirkelförmige Kuppel, die sich über diesen viereckigen Plan erhebt. Die Höhe im Innern unter der Laterne, welche das oberste Ende der ganzen Masse bildet, beträgt 80 Fuß. Die innere Anordnung besteht aus zwei übereinander sich erhebenden Ordnungen korinthischer Pilaster; die der Winkel sind gebogen. Was hier besonders auffällt, ist, daß die zweite Reihe Pilaster sich durch ein sehr correktes Verhältniß, wie durch die Reinheit und Schönheit der Säulen-Nischen auszeichnet, mit denen sie geziert ist, wogegen in der untern Reihe verlängerte und sehr magere Verhältnisse, ganz willkürliche Details der Verzierungen und seltsame Masken von ganz neuer Erfindung mit dem Uebrigen des Denkmals sehr kontrastiren. Während Vasari, ein Schüler und großer Bewunderer Michel Angelo's, diesem Dank zu wissen scheint, daß er die Architektur, wenn man so sagen darf, emanzipirt habe, indem er sie durch diese Neuerung von den Fesseln und Banden der alten Gewohnheit befreit (avendo egli rotti i laccie e le catene delle cose che per uso d'una strada comune eglino di

continuo operavano) kann er gleichwohl die Bemerkung nicht unterdrücken, daß dieſe Freiheiten die Nachahmer Michel Angelo's zu allen Arten von Verirrungen und Phantaſien verleitet, welche die Verzierung aller Regel und alles Verhältniſſes beraubt und etwas Groteskes an ſich haben (Nuove fantasie alle grotesche piutosto, che a ragione o regola conformi).

Hierauf wollen wir unſer Urtheil über die Sakriſtei von St. Lorenz beſchränken. Aber dieß genügt auch, um zu beweiſen, daß Michel Angelo gleich bei ſeinen erſten Schritten jenen Geiſt der Unabhängigkeit und Originalität in die Architektur gebracht, der es verſchmäht, irgend jemand nachzuahmen.

Die nämliche Willkühr in den Verzierungen, oder wenigſtens die nämliche Magerkeit finden wir auch in der Säulenordnung des Veſtibüls der Bibliothek von St. Lorenz, in den Niſchen und in dem Verhältniß der Säulen wieder. Hier allenthalben der nämliche Geſchmack für kleine Neuerungen in den Formen, wovon man weder die Nothwendigkeit einzuſehen, noch die Urſache ſich zu erklären vermag.

Dieſer berühmte Saal hat mit Inbegriff ſeines 26 Fuß langen und 30 Fuß breiten Veſtibüls 164 Fuß in der Länge und 30 Fuß in der Breite. Der Fußboden des Veſtibüls iſt 7 Fuß tiefer, als der des großen Saales, das heißt, um die ganze Höhe des Unterſatzes der Säulen. Dieſe Höhe hat jene kleine ſeltſame Treppe veranlaßt, deren Erbauung man Niemand beizumeſſen weiß. Es ſcheint eine Skizze oder der Anfang einer Treppe vorhanden geweſen zu ſeyn, von welcher Vaſari ſehr lange hernach die nicht ſehr verſtändlichen Beſtandtheile ſammeln wollte. Er ſelbſt ſagt, daß er von Florenz aus an Michel Angelo nach Rom geſchrieben, um von ihm einige Auskunft hierüber zu erhalten. Aber Michel Angelo ſcheint die Erfindung derſelben von ſich abgelehnt zu haben, wie folgende Stelle aus ſeinem Briefe beweiſt: Mi torna ben alla

mente come un sogno, una certa scala, ma non credo, che sia quella, che pensai allora, perche mi torna cosa goffa. (Ich erinnere mich zwar, wie im Traume, einer gewissen Treppe, aber ich glaube nicht, daß es diejenige sei, die ich damals meinte, weil mir die Sache ungeschickt vorkömmt.)

Michel Angelo war genöthigt, sich bei dieser Construktion nach dem Bestehenden und nach mehreren Unregelmäßigkeiten zu richten. Man sieht nur zu gut, sagt Ignazio Rossi in seiner Libreria Medicea Laurenziana, daß, in den gegebenen Raum der vier Mauern eingeengt, die Architektur fast nichts Anderes zu thun hatte, als ihnen eine neue Verzierung zu geben, und daß man diesen Zwangsumständen hauptsächlich den Unzusammenhang des Bodens des oben erwähnten Vestibüls und wahrscheinlich auch die Länge der beiden über einander angebrachten Säulenordnungen zuschreiben muß, welche den decorirenden Aufriß bilden.

Das Innere des Saales ist mit weit mehr Regelmäßigkeit, Ordnung und Geschmack verziert. Ringsherum ist eine einzige Pilasterordnung angebracht, welche auf einem fortlaufenden Untersatze ruht, dessen Höhe durch die der pultähnlichen Schränke, worin die Bücher verschlossen sind, bestimmt zu seyn scheint, so daß die Pilasterordnung durch Nichts unterbrochen wird. Der Charakter derselben ist der nämliche, wie im Vestibül, das heißt: von derjenigen Art, welche die Neueren die toskanische Ordnung nennen. Jeder Raum zwischen je zwei Pilastern ist mit zwei Reihen Fenster über einander besetzt. Die der obern Reihe sind Fenster einer Attika; sie sind bloß abgebildet (blind) und geben kein Licht. Nur die Fenster der untern Reihe haben Oeffnungen. Der Architekt wollte demnach, daß die Helle von unten komme, damit das Licht den Bänken und Pulten näher sei, worauf die Bücher, die man nachschlagen will, und die kostbaren Manuskripte gelegt werden, welche diese Bibliothek enthält. Wenigstens soll dieß nach

Ignazio Rosi's Versicherung die Absicht Michel Angelo's und die Ursache gewesen seyn, warum er diesen Saal auf diese Weise erleuchtet. Die Decke ist in Felder abgetheilt, deren Verzierungen von seiner Erfindung seyn sollen; wenigstens sind sie ziemlich in seinem Geschmacke und in seiner Manier. Auch schreibt man ihm die Zeichnung der Schreinerarbeit und der Arabesken zu, welche diesen Saal zieren.

Die ersten Werke Michel Angelo's in der Architektur waren zu Florenz diejenigen, die wir eben beschrieben, zu welchen man noch gewisse Details von Fenstern und Nischen fügen kann, zu denen er für einige Häuser die Zeichnungen gegeben und welche Ruggieri in seine Scelta d'architettura della città di Firenza aufgenommen. Da die Folge von politischen Begebenheiten Michel Angelo nach Rom geführt, so wollen wir hier die übrigen Denkmale durchgehen, welche die die Architektur seinem Genie verdankt.

Die Conservatoren des Volkes wünschten dem neuen Capitol eine Form zu geben, die wenigstens durch einigen Adel der Architektur der Celebrität seines alten Namens entspräche. Michel Angelo, beauftragt, diesen Wunsch auszuführen, entwarf einen Plan, welcher sowohl, was die Anordnung der Gebäude und die Treppen, die zu denselben hinauf führen, als auch die Verwendung der alterthümlichen Statuen betrifft, die er mit Geschmack und Schicklichkeit zu vertheilen wußte, eben so viel Reichthum als Mannichfaltigkeit zeigte. Man verdankt ihm das herrliche Geländer des mit verschiedenen Antiquitäten verschönerten Hauptaufgangs. Man verdankt ihm auf der Mitte des Platzes die Errichtung der ehernen Bildsäule Mark-Aurels zu Pferde auf einer Basis von dem besten Verhältnisse. Man verdankt ihm endlich den Untersatz des Palastes des Senators und folglich den schönen Vorplatz mit zwei Absätzen, an deren Fuße so glücklich die beiden Flüsse abgebildet sind, welche die mit der Statue des triumphirenden

Roms gekrönte Fontaine zieren. Das Uebrige des Gebäudes ist nicht sein Werk und wurde von zwei anderen Architekten, Giacomo della Porta und Rainaldi vollendet.

Aber die beiden vollkommen symetrischen Gebäude, welche gleichsam die beiden Flügel des Platzes bilden, wurden gänzlich nach den Zeichnungen Michel Angelo's aufgeführt. Ihre Façade besteht in einem Erdgeschosse, auf der Seite des Platzes mit offenen Gallerien und nur von einem einzigen Stockwerke, dessen Fenstereinfassungen mit Giebeln geziert sind, welche auf Säulen ruhen. Die Untersätze der Gallerie des Erdgeschosses tragen die Piedestale der großen korinthischen Pilaster, die sich die ganze Höhe des Gebäudes hinauf erstrecken, dessen Gesims sie stützen, welches ohne Unterbrechung fortläuft und mit einer, mit schönen Statuen gezierten Balustrade gekrönt ist. Am Kapitol brachte Michel Angelo jenes jonische Kapitäl an, welches seinen Namen trägt und für dessen Erfinder er gehalten wurde. Aber diese Meinung ist schon lange widerlegt. Man findet an alterthümlichen Gebäuden mehr als ein Beispiel von jonischen Kapitälern, deren Schnecken auswärts gebogen sind, und Michel Angelo konnte zu seiner Zeit Muster davon in Rom finden.

Obgleich die Architektur des Kapitols auf eine Weise componirt ist, daß man die Composition fast allzu sehr merkt, bietet sie im Allgemeinen dennoch etwas nicht ganz Gewöhnliches, einen Anblick von Reichthum und Adel dar, der vielleicht auf einem größern Platze noch mehr Effekt machen würde. Man hat Giacomo della Porta, dem die Vollendung des Kapitols hauptsächlich anvertraut war, gewisse willkürliche Details zur Last gelegt, wie z. B. die am mittlern Fenster, welche den Anblick desselben verunstalten.

Der prächtigste Palast Roms, der Palast Farnese, sollte seine Endkrone von der Hand Michel Angelo's erhalten. Sein Plan trug den Sieg über die Plane einer großen Anzahl

von Mitbewerbern davon. Aber er wollte es nicht blos auf die Zeichnung ankommen lassen. Nichts ist in der That betrüglicher, als die Berechnung vom Kleinen auf's Große, besonders bei großen Massen; denn es gibt Verhältnisse der Harmonie, die der Geschmack allein zum Voraus nicht beurtheilen, die nur die Erfahrung bestimmen kann. Michel Angelo hielt demnach für nothwendig, den Versuch seines Gesimses mittels eines hölzernen Modells von der Größe, die das Werk selbst haben sollte, auf dem Platze zu machen und setzte dasselbe auf einer der Ecken des Gebäudes auf. Dieser Versuch fand allgemeinen Beifall. Das Gesims wurde nach dem auf diese Weise probirten und gut befundenen Modelle ausgeführt und galt für das beste Werk dieser Art, mit einziger Ausnahme des Gesimses an dem Palaste Strozzi, von Pollaiuolo, genannt Cronaca. Man hat nämlich immer noch einige kritische Bemerkungen an demselben zu machen; Einige finden dasselbe für den ernsten Charakter der allgemeinen Masse des Palastes etwas zu viel mit Verzierungen überladen; Andere wollen in der mit Lilien untermischten Verzierung an dem fortlaufenden Gesimse einige Verwirrung finden ꝛc.

Papst Pius IV. beauftragte Michel Angelo, Plane für die verschiedenen Stadtthore Roms zu entwerfen. Das Einzige indessen, welches durch ihn erbaut wurde, war die Porta pia. Dieß Gebäude, obgleich es nicht gänzlich von ihm vollendet worden, beweist demungeachtet, was wir gleich Anfangs gesagt, daß nämlich Michel Angelo, blos Zögling seines Genie's, sich nicht nur nach keinem Geschmacke irgend Jemand's, noch irgend eines Landes und irgend eines Zeitalters gerichtet, sondern es darauf angelegt zu haben schien, keinem Systeme der Architektur zu huldigen, welches an der Porta pia jenes Gemisch von Formen, welche durch die von der Kunst der Griechen ererbten Typen allgemein adoptirt worden und von Anderen, die man außer-architektonisch nennen könnte,

hinlänglich beurkundet. Man kann unmöglich glauben, daß diese Neuerung von Seiten Michel Angelo's das Resultat eines Systemes gewesen, wie man es in dem darauf folgenden Jahrhundert gesehen. Aber sein Beispiel hat darum nicht weniger zur Einführung desselben beigetragen und man dürfte vielleicht behaupten, daß alle jene Bizarrerien, welche in der Folge die Architektur verdorben, durch die Porta pia eingegangen.

Wenn übrigens Michel Angelo sich gewissermaßen der Neuerungssucht, besonders in den kleinen Details der Architektur, hingab, darf man aus Einigen dieser Kleinigkeiten keineswegs schließen, daß ihm der Fehler eigen, nur im Kleinen zu sehen. Die Kuppel der St. Peterskirche, auf welcher sein Ruf als Architekt beruht, beweist uns zur Genüge, daß er unter allen seinen Zeitgenossen derjenige war, der durch seine große Art, zu sehen, dem größten aller Baudenkmäler, die es je gegeben, am Meisten gewachsen, und daß man es ihm danken muß, daß eine so ungeheuere Erfindung in den Formen, den Verhältnissen und dem Geschmacke ausgeführt worden, die es erfordert.

Seit dem Tode Bramante's, das heißt, vom Jahre 1513 bis zum Tode Antons San Gallo im Jahre 1546, hatte der Bau der St. Peterskirche nur eine fortwährende mehr oder minder schnelle Aufeinanderfolge von Architekten, Versuchen und Projekten dargeboten. Die erste Idee Bramante's war groß und kühn, die Ausführungsmittel aber entsprachen derselben keineswegs. Nachher erschrack man, nicht über das Projekt, sondern über die Schwäche der Construktion. Giuliano da San Gallo, Giocondo und Raphael arbeiteten an der Verstärkung und Befestigung der Stützpunkte und zwar fortwährend nach dem nämlichen, von Raphael nach den Anleitungen Bramante's zusammengestellten und geordneten Plane. Bald aber sollte man diese drei Architekten verlieren. Im Jahre 1520 trat Balthasar Peruzzi an die Stelle Raphaels und Anton San Gallo an die seines Oheims Giuliano. Der

Erste veränderte das lateinische Kreuz des Planes Bramante's in ein Griechisches und führte den Halbzirkel des Chors auf. Aber unter seinen Händen ging es während der trägen Regierung Adrians VI. und der Katastrophen unter Clemens VII. mit diesem Gebäude nicht vorwärts. Er starb im Jahre 1536 und hinterließ die Arbeiten der ausschließlichen Leitung Anton's San Gallo. Paul III., welcher schon seit zwei Jahren den päpstlichen Stuhl bestiegen, war der Protektor San Gallo's und ein Freund von großen Unternehmungen. Er wollte endlich das Schicksal der St. Peterskirche entscheiden. Aber in der Leitung ihrer Arbeiten waren eine Menge Mißbräuche eingewurzelt. Jeder machte aus denselben einen Gegenstand des Handels und einer besondern Spekulation; Jeder suchte sich nur in seinem Amte zu verewigen; Alles ging darauf aus, das Unternehmen unendbar zu machen. Obgleich San Gallo nicht diese Absicht gehabt zu haben scheint, muß man dennoch gestehen, daß das definitive Modell, welches er damals gemacht, und das sich bis auf unsere Zeiten erhalten, den eben gerügten eigennützigen Absichten ganz besonders förderlich war. Hätte man den Bau der St. Peterskirche nach diesem Modelle fortgesetzt, so würden ganz gewiß die Complikation der Theile, die außerordentliche Vervielfältigung der Formen und Details die Ausführung und die Kosten bis in's Unendliche verlängert und vermehrt haben. Dieses Baudenkmal wäre, nur in einem bessern Style, ein zweiter Dom von Mailand geworden.

Hinsichtlich des Geschmackes ließ sich San Gallo, wie schon in dem Leben dieses Architekten gesagt worden, von der eitlen Anmaßung hinreißen, aus der St. Peterskirche, nach dem Beispiele alterthümlicher Denkmale, eine Art Compilation von allem dem zu machen, was die Architektur hervorzubringen vermag. Er schien in diesem Gebäude Alles sagen zu wollen. Er hatte wirklich an Alles gedacht, nur nicht an das,

was allein ein Ganzes ausmacht, an die Einheit. Eine große Idee war auf dem Punkte, sich unter allen den Reichthümern zu verlieren, die sie verdunkelt haben würden. Zum Glücke für das Gebäude und für die Kunst starb San Gallo und zum Glücke auch hatte Paul III. den gesunden Einfall, sich an Michel Angelo zu wenden.

Eine Auszeichnung, um welche sich jeder Anderer eifrigst beworben haben würde, fand von seiner Seite Weigerung und Widerstand. Er bot Alles auf, der Gunst auszuweichen, deren Last er vorher sah. „Gott ist mein Zeuge", schrieb er an Vasari, „daß ich gegen meinen Willen und nur gezwungen den Bau der St. Peterskirche übernommen." In einem Briefe an Ammanati sagte er, indem er von seinem Modelle spricht: „Wenn es den Vorzug erhält, kann ich nur viel dabei verlieren. Sie werden mir einen Gefallen erweisen, dieß dem Papste zu erkennen zu geben, denn ich fühle mich nicht wohl." Michel Angelo war damals zwei und siebenzig Jahre alt.

Dieses Modell, von dem er spricht, und nach welchem die St. Peterskirche aufgebaut wurde, war die schärfste und gerechteste Kritik des Modells San Gallo's. Er brauchte zu demselben uur vierzehn Tage Zeit und verursachte dafür nur fünf und zwanzig Thaler Kosten. Sein Plan, sagte er, erspare fünfzig Jahre Arbeit und dreimal hunderttausend Thaler an Kostenaufwand: eine Berechnung, welche gewiß sehr mäßig war. Was aber Leute von Geschmack damals sogleich bemerkten und was sie noch jetzt bemerken können, ist, daß diese Sparsamkeit in kostspieligen und überflüssigen Details, der Größe des Gebäudes zum Vortheil gereichte, und daß jede Unterdrückung der Kosten nur eine Vermehrung seiner Schönheit war. Indem Michel Angelo den Plan des griechischen Kreuzes adoptirte, befreite er das Innere von allen Kleinigkeiten, womit San Gallo dasselbe überfüllt. Er wendete

im Innern die nämliche korinthische Säulenordnung, wie im Aeußern, und hier nur eine einzige an, statt daß sein Vorgänger deren drei angebracht. Er errichtete mit einer einzigen Säulenreihe eine weit majestätischere Kuppel, und gab dem Ganzen Einheit, Einfachheit und folglich wahre Größe.

Michel Angelo hatte das Unglück, das er befürchtete. Sein Modell entzückte den Papst, der sich nun hinsichtlich Seiner nicht mehr auf Einladungen beschränkte. Er brauchte sein Ansehen, ihn zu zwingen, Architekt der St. Peterskirche zu werden. In dem Diplome oder Motuproprio, worin er ihm diese Stelle übertrug, gab er ihm auch die unbegränzteste Vollmacht. Er hatte das Recht, über Alles, über Menschen und Dinge mit unbeschränkter Autorität zu verfügen. Der Papst ertheilte ihm die Erlaubniß, Alles nach seinem Gefallen zu ändern und untersagte allen denen, die nach ihm folgen könnten, sich von seinen Planen und seinem Modelle zu entfernen.

In der That bedurfte es auch nichts Geringeres, als den hohen Kredit eines so großen Ansehens, den aus allen Schwierigkeiten und Widersprüchen geschürzten Knoten zu zerhauen. Aber es bedurfte auch eines Charakters, welcher fähig war, alle Hindernisse standhaft zu überwinden und die Leidenschaften zum Schweigen zu bringen, um über die Intriguen der Partei San Gallo's zu triumphiren. Der erste Gebrauch, welchen Michel Angelo von seiner Gewalt machte, bestand darin, daß er alle Agenten oder Angestellten der Kirchenfabrik ab- und durch Andere ersetzte. Um die Mißbräuche, durch die sich so Viele auf öffentliche Kosten bereichert, desto besser abzustellen, gab er selbst das erste Beispiel von Uneigennützigkeit, indem er auf den, mit der Stelle eines Ober-Architekten verbundenen jährlichen Gehalt von sechshundert Skudi Verzicht leistete und diese Stelle siebenzehn Jahre lang unentgeldlich versah. In der Urkunde seiner Ernennung wird seiner Verweigerung der Annahme irgend einer Belohnung ausdrücklich erwähnt, und

er selbst suchte darum nach, daß man diesen Punkt darin aufnehmen möchte.

Mit diesen Mitteln ausgerüstet griff Michel Angelo das Ganze und alle Theile seines Baudenkmals zugleich an. Nachdem er das Werk San Gallo's zerstört, ließ er das Gebäude auf allen Punkten gleichmäßig emporsteigen. Sein Zweck war, mit demselben so weit vorzurücken, daß weder ein Rückgang noch eine Veränderung mehr Statt finden konnte. In drei Jahren verband er die vier Schiffe, führte die äußere Bekleidung von Stein auf, beendigte die zwei großen Treppen, welche von beiden Seiten auf den höchsten Punkt der Gewölbe führen, befestigte die Bogen des Doms durch einen neuen Bogen von Ziegelsteinen und verstärkte ihre Pfeiler. Von 42 Fuß auf der einen und 21 auf der andern Seite, die ihnen Bramante gegeben, brachte er sie auf 58 und 29 Fuß. Bald sah man den äußern Untersatz der Kuppel von Stein aufgeführt und das große Gesims im Innern des Doms ebenfalls von Travertinstein vollendet. Zusehends vergrößerte sich das Gebäude von allen Seiten, seine Anordnung im Innern wie im Aeußern war unwiderruflich festgesetzt. Die Halbzirkel der beiden Arme des Kreuzes waren von Steinen gewölbt und die Felder dieser Gewölbe, die Kapellen und die Fenster, die sie erleuchten, vollendet. Endlich sah Paul III. vor seinem Tode, welcher 1549 erfolgte, noch die unwandelbar bestimmte Form der großen Basilika.

Unter Julius III., seinem Nachfolger, erneuerte die Intrigue alle ihre Anstrengungen gegen Michel Angelo. Man machte ihm den Vorwurf, dem Innern des Tempels zu wenig Licht gegeben und das, was vor ihm bestanden, umgestürzt zu haben. Der Papst ließ die Gegenstände dieser Klagen untersuchen. Das Resultat dieser Untersuchung aber war eine Bestätigungsurkunde des Diploms Pauls III. Endlich war Trotz alles Wechsels der Päpste und mitten unter den Besorgnissen,

welche dieser Wechsel unaufhörlich dem Architekten einflößte, der Thurm des Doms aufgeführt, und wenn unter den Regierungen Pauls IV. und Pius IV. die Fonds sich nicht vermindert, würde das Gebäude bald zu Ende gebracht worden seyn.

So viel Verdrießlichkeiten ihm auch seine Neider zu Rom verursachten, und so viele Versuche man auf der andern Seite machte, ihn nach Florenz zurückzubringen, blieb Michel Angelo dennoch unerschütterlich. Er sah wohl ein, daß das Schicksal der St. Peterskirche an das Seinige geknüpft sei. „Wenn ich sie im Stiche ließe, schrieb er an Vasari, würde ich den Untergang dieses großen Denkmals verursachen. Dieß wäre für mich eine ewige Schande und ein unverzeihlicher Fehler. Wenn ich so weit damit vorgerückt bin, daß man nichts mehr daran ändern kann, dann hoffe ich ꝛc. In einem andern Briefe sagte er zur Erwiederung auf die Bitte des Großherzogs, der ihn zu sich berief: „Suchen Sie von Sr. Herrlichkeit zu erlangen, daß ich mit seiner Erlaubniß den Bau der St. Peterskirche fortsetzen könne, bis ich sie so weit gebracht habe, daß man ihr keine andere Form mehr geben kann. Wollte ich eher abreisen, würde ich die Ursache eines großen Ruins, einer großen Schande und einer großen Sünde seyn. Ich bitte Sie um der Liebe Gottes und St. Peters willen darum.“

Michel Angelo durfte sich schmeicheln, seinen Wunsch erfüllt zu sehen. Er brachte sein Werk wirklich so weit, daß nichts mehr als der oberste Theil des Doms aufzuführen war: eine Arbeit, die zu keiner merklichen Veränderung Anlaß bot. Er war nunmehr vier und achtzig Jahre alt und trug die Elemente des Ueberrestes seiner Construktion nur erst in seinen Gedanken. Man bat ihn, alle Details derselben vorzuschreiben, und er ließ unter seinen Augen ein hölzernes Modell dieses schönen Bau-

werkes verfertigen, welches ein doppeltes (zwei in einander gefügte) Gewölbe darstellt.

Bis auf 26 Fuß oberhalb der äußern Attika bildet die Kuppel nur ein einziges Gewölbe von 130 Fuß im Durchmesser bei seinem Anlaufe; die Dickung der Construktion bei diesem Anlaufe beträgt neun Fuß, die Dicke der Rippen nicht mit inbegriffen. Da der Bogen der beiden Gewölbe nicht durch conzentrische Curven gebildet wird, so erweitert sich der Zwischenraum zwischen denselben mehr und mehr, je weiter sie emporsteigen. An der Stelle, wo sie mit der Laterne zusammentreffen, beträgt der Raum, der sie trennt, zehn Fuß. Dieß einzige Werk könnte beurkunden, daß Michel Angelo ein eben so gründlicher Baumeister als geschickter Zeichner war.

Nach seinem Tode wurde dieses unermeßliche Gewölbe, mit der Laterne, welche dasselbe krönt, von Giacomo della Porta und Domenico Fontana gewissenhaft nach dem von ihm entworfenen Modelle ausgeführt. Die Achtung für seine Absichten ging lange Zeit bis zur ängstlichen Besorgniß, und Pius IV, entsetzte Pirro Ligorio seiner Stelle, weil er versucht, sich von denselben zu entfernen.

Die St. Peterskirche verdankt demnach ihre Existenz dem Michel Angelo, indem das, was das Wesentliche derselben ausmacht, sein Werk ist. Als das Wesentliche aber muß man doch wohl die Kuppel und ihre Endverzierung, den Halbkreis des Chors, das Kreuz, die äußere und innere Ordnung korinthischer Pilaster und die Details aller Profile betrachten. Zwar wurde seitdem der Plan des griechischen Kreuzes durch die Hinzufügung von drei neuen Bogen im Schiffe in ein lateinisches verlängert. Allein man hatte hierbei nichts weiter zu thun, als die korinthische Ordnung Michel Angelo's fortzusetzen.

Was den innern Plan betrifft, so ist es und wird noch lange unentschieden bleiben, ob die St. Peterskirche durch die Verlängerung ihres Hauptschiffs durch Carlo Maderno gewon-

nen oder verloren. Es gibt bei der Würdigung der Werke der Architektur so viele verschiedene Gesichtspunkte, daß, je nachdem man von einem derselben ausgeht, man gerade die beiden Gegensätze finden kann. Beurtheilt man die Frage in Beziehung auf Einheit des Plans und des Effekts, so hatte ohne alle Widerrede der Plan Michel Angelo's im höchsten Grade das Verdienst der Einheit. Nach diesem Plane bestand der Tempel in der Kuppel, und die vier Schiffe seines Kreuzes waren gleichsam blos eine Einleitung, welche dem auf solche Weise auf einen einzigen Punkt conzentrirten Effekt der Größe keinen Abbruch that noch thun konnte. Auf der andern Seite aber gewann das Gebäude durch seine Vergrößerung nach dem ersten Plane Bramante's einen unermeßlichen Raum, den man vielleicht jetzt sehr ungern vermindert sehen würde. Hier zwei Größen, die nicht mit einander wetteifern.

In ihrer äußern Anordnung hat die St. Peterskirche durch ihre Verlängerung sehr wenig gewonnen, da man genöthigt war, sich nach dem zu richten, was schon bestand. Es leuchtet in die Augen, daß die vielfältigen Abtheilungen, die zahlreichen Vorsprünge dieser Anordnung, Resultate des aus vermischten Linien bestehenden Planes Michel Angelo's auf die ausgedehntere Länge der äußern Masse des Schiffes nicht mehr paßte. Man mußte sich zwar danach richten, aber der Effekt dieser Façade wurde dadurch außerordentlich geschwächt. Noch mehr muß man bedauern, daß der von Michel Angelo gegebene Aufriß der Vorderseite seines Denkmals nicht genehmigt worden. Obgleich derselbe mehr von jener Größe wünschen ließ, welche die Einfachheit gewährt, so muß man doch gestehen, daß von allen, für die St. Peterskirche entworfenen Aufrissen von Portalen Keiner dem Seinigen beikam; und das Schicksal wollte, daß gerade der Unglücklichste von Allen den Vorzug erhielt.

Nichts ist seltener, als daß so große Unternehmungen nach dem nämlichen Plane und von demselben Architekten erfunden

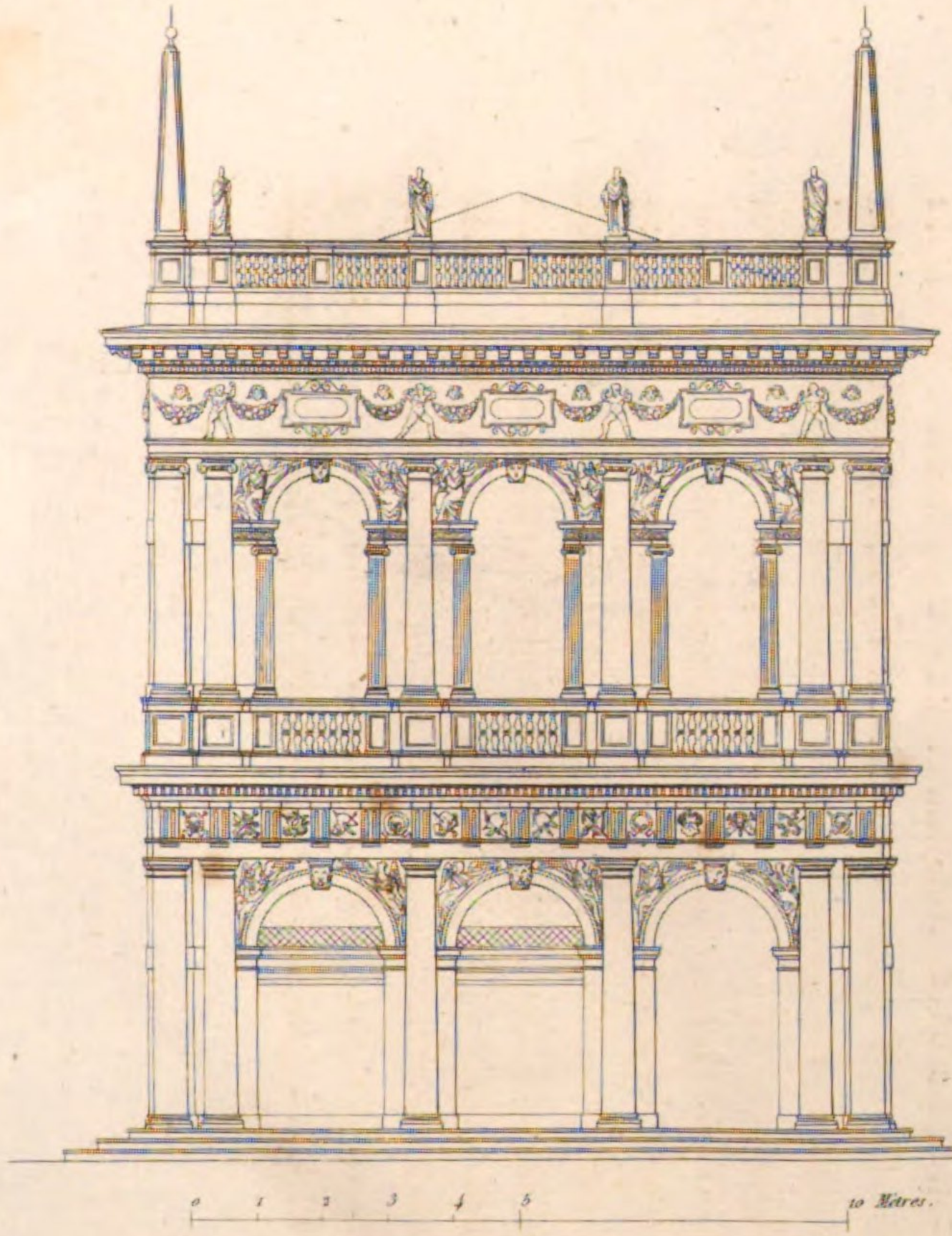
und ausgeführt werden. Sie überschreiten gewöhnlich die Gränzen der Lebenszeit eines Menschen. Die St. Peterskirche war das Werk von anderthalb Jahrhunderten. Zu den Veränderungen der Architekten und Plane kam noch eine Andere, welcher weit weniger abzuhelfen war; nämlich die gänzliche Veränderung der Grundsätze, des Styls, der Manier und des Geschmacks, die man während dieser Periode eintreten sah. Es hätte der Fall seyn können, daß der von Bramante im reinsten und korrektesten Style der Architektur begonnene Tempel des Vatikans, durch den Unbestand, welchem die Künste bei den Neueren unterworfen, von Boromini, das heißt, in allen Contrasten des bizarresten und ausschweifendsten Geschmacks beendigt worden wäre. Welches Glück demnach, daß Michel Angelo so vorsichtig und beharrlich war, die Hauptpunkte der Architektur der St. Peterskirche fest zu bestimmen und die Kuppel in allen ihren Details zu beendigen. Denn hier zeigt er sich ganz und ohne daß die mindeste Modifikation seine große und schöne Erfindung verändert hätte.

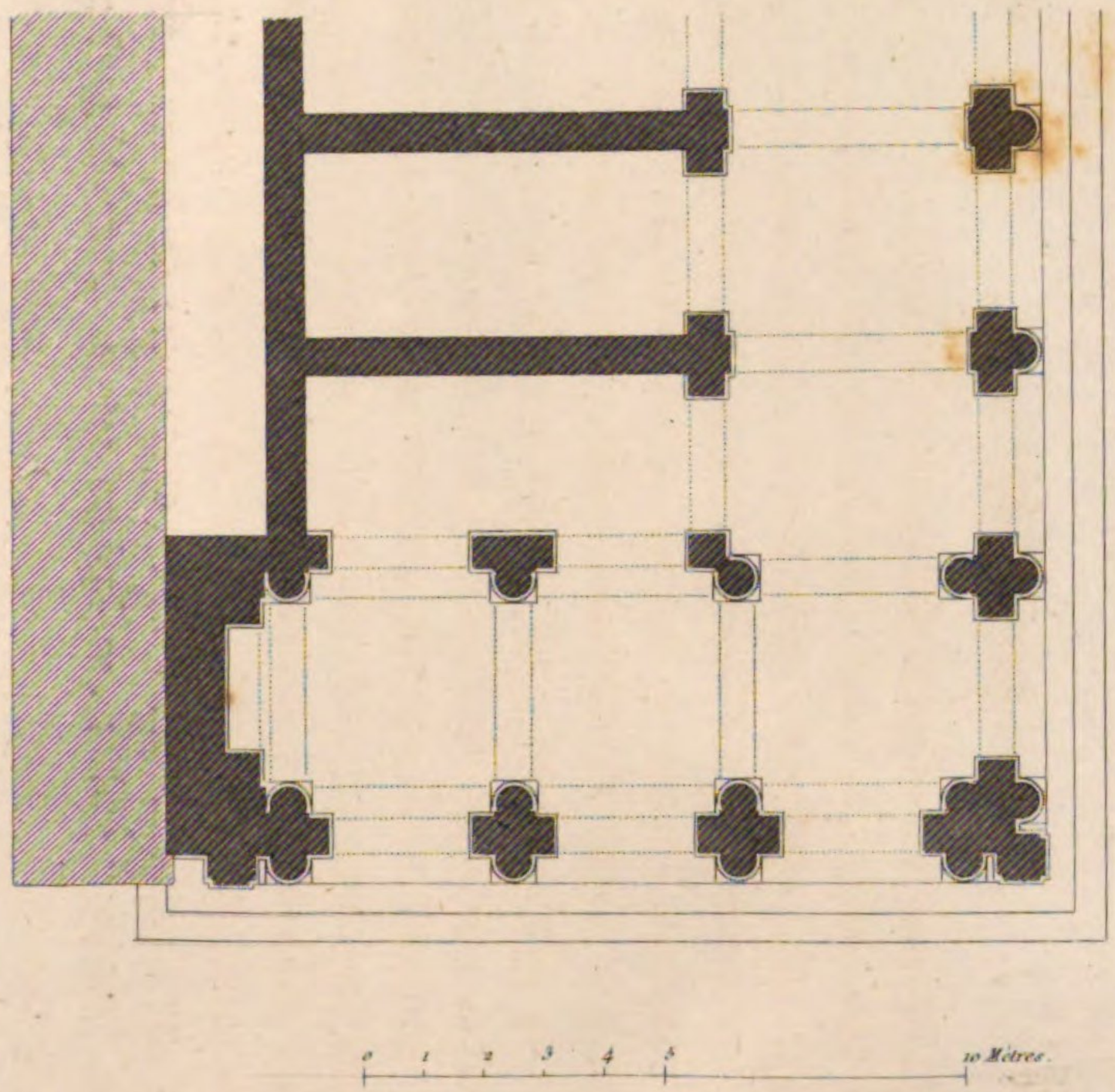
Wenn man Bramante die Idee dieser großen Construktion verdankt, muß man, um gerecht zu seyn, sagen, daß hier eigentlich Nichts von ihm ist, als der Gedanke, den er gehabt: das Pantheon, wie er sich selbst ausgedrückt haben soll, auf den Gewölben des Tempels des Friedens aufführen zu wollen. Denn er bestimmte hierüber nichts Festes, und die Zeichnung, oder besser zu sagen, die Skizze der Kuppel, die uns Serlio als das Projekt Bramante's überliefert, steht mit der Kuppel Michel Angelo's außer aller Beziehung. Es war übrigens etwas Neues, nach Brunelleschi, einen so ungeheuern Dom von solcher Höhe aufzuführen. Aber das Wunderwerk von Santa Maria del Fiore kann in mehr als einer Hinsicht mit dem der St. Peterskirche nicht verglichen werden. Denn Ersteres war, besonders für seine Zeit, sowohl im Aeußern als im Innern, eher ein Meisterstück der Construktion als der Architektur.

Neu an dieser Kuppel und originell, ja bei den Alten und Neüen ohne Beispiel, war, daß sie, die höchste und größte von allen Construktionen, mit den größten Maaßen die größte Schönheit des Verhältnisses, mit der Einfachheit und Einheit der Form die Pracht und den Reichthum der Verzierung und eine Richtigkeit in allen Beziehungen vereinigte, welche dem Ganzen derselben, sowohl für sich betrachtet, als mit der ganzen Masse verglichen, dessen obersten Theil sie bildet, jene vollkommene Uebereinstimmung des Aeußern mit dem Innern gewährt, die Nichts tadeln, Nichts hinzufügen, Nichts davon nehmen, überhaupt Nichts mehr, Nichts weniger noch anders wünschen läßt.

Man könnte über den Geschmack Michel Angelo's, in seinen übrigen architektonischen Werken vielleicht eine verschiedene Meinung hegen. Aber über das Genie des Mannes, welcher die Kuppel der St. Peterskirche aufgeführt, kann nicht der mindeste Zweifel entstehen. Wenn Alles, was in dieser Art vor ihm erdacht, ausgeführt oder entworfen worden, ihm den Preis der Erfindung und der Originalität nicht streitig zu machen vermag, sondern vielmehr nur dazu dient, sein hohes Genie desto glänzender hervor zu heben, so scheinen uns die vielen seit seiner Zeit und nach ihm in ganz Europa aufgeführten Kuppeln als gleichsam eben so viele Stufen betrachtet werden zu müssen, die geeignet sind, den Grad seiner Ueberlegenheit abzumessen.

SANSOVINO.





E. Ollivier sc. BIBLIOTHÈQUE DE St MARC, À VENISE. T. I, p. 267.

Sansovino (Jacopo Tatti).

geboren im Jahre 1479, gestorben im Jahre 1570.

Tatti (Jakob) war der wenig bekannte Geschlechtsname dieses berühmten Künstlers, den wir ebenfalls nur unter seinem Beinamen aufführen wollen, welchen er erhielt, weil er der Schüler eines geschickten Bildhauers, Andreas Contucci gewesen, der seinerseits wieder Sansovino genannt wurde, weil er auf dem Berge dieses Namens geboren war.

Jakob Tatti, genannt Sansovino, war zu Florenz im Jahre 1579 geboren. Von seiner frühesten Jugend an zeigte er eine entschiedene Neigung für die zeichnenden Künste, besonders aber eine natürliche Geschicklichkeit zu den erhabenen Arbeiten (travaux de relief). Sein Vater, der sich eifrigst bemühte, diese glücklichen Anlagen zu unterstützen, schlug ihn dem Andreas Contucci vom Berge Sansovino zum Schüler vor, welcher ihn sogleich mit Vergnügen annahm und sich in der Folge eine Ehre daraus machte, mit ununterbrochener Sorgfalt ein Talent zu kultiviren, von dem er voraussah, daß einst sein Ruhm auf ihn selbst zurückstrahlen werde. Dieß erzeugte zwischen dem Schüler und Meister eine wechselseitige Anhänglichkeit, wie die Natur sie nur zwischen Vater und Sohn zu bilden pflegt; und diese gegenseitige Neigung, welche damals Niemanden verborgen blieb, schien die allgemeine Meinung gleichsam heiligen zu wollen, indem sie den Familiennamen Jakobs in den Beinamen seines Meisters verwandelte.

Zu den Beispielen und dem guten Unterrichte desselben fügte der junge Sansovino noch einen sehr glücklichen Eifer, den man nicht häufig in den Schulen findet, wo der Wetteifer manchmal weniger Mitbewerber als Neider erweckt. Ein von dem nämlichen Geschmacke geleitetes gemeinsames und unermüdetes Streben, obgleich in zwei verschiedenen Künsten, hatte sehr frühe schon Andreas del Sarto und Sansovino durch eine innige Freundschaft vereinigt. Natürlich fand unter ihnen ein wechselseitiger nützlicher Austausch ihrer Fähigkeiten Statt. Das Studium der Zeichnungskunst, welches sie gemeinschaftlich verfolgten, brachte in ihre Arbeiten eine solche Gleichförmigkeit der Manier, daß ihre Werke, mit Unterschied des Stoffs, von einer und derselben Hand zu seyn schienen. Unter denjenigen, welche nach den berühmten Cartons Michel Angelo's zeichneten, finden wir Andreas del Sarto und Sansovino gemeinschaftlich erwähnt.

Man könnte von Letzterem, hinsichtlich seiner vielen und merkwürdigen Werke, noch eine zweite, eben so interessante, Geschichte schreiben, wenn man ihn als Bildhauer ersten Rangs betrachten wollte, der er wirklich war, ehe die Architektur, die anfänglich nur einen Theil seines Studiums ausmachte, sich Seiner ganz bemächtigt. Das bloße Namensverzeichniß seiner Bildhauerarbeiten ist so zahlreich, daß wir dasselbe hier, wegen der nöthigen Beschränkung des Raumes eben so wenig in seinem ganzen Umfange mittheilen könnten, als es uns, ohne in Verlegenheit zu gerathen, möglich wäre, diejenigen darunter auszuwählen, die einen besondern Vorzug verdienen. Wir sehen uns deswegen genöthigt, unsere Leser, welche diesen Künstler in den beiden Beziehungen, als Bildhauer und Architekten kennen zu lernen wünschen, auf die Geschichte desselben von Vasari, besonders aber von Temanza zu verweisen.

Wir haben schon bei mehr als einer Gelegenheit bemerklich gemacht, das jene praktische Verbindung der Arbeiten,

welche so lange unter allen Künsten geherrscht, ihren Ursprung in der Ausübung der Zeichnungskunst, der ersten und wahrhaft unumgänglichen Schule aller Operationen genommen, deren Zweck die Nachahmung ist. Die große Uebung in der Zeichnungskunst, welche so viel zu den Fortschritten Sansovino's in der Bildhauerei beigetragen, mußte ihm nothwendig auch Neigung zur Architektur einflößen und ihn in die Geheimnisse derselben einweihen.

Diese Neigung wurde durch die Verbindung noch besonders vermehrt, welche der Zufall zwischen ihm und Giuliano da San Gallo, dem Architekten Julius II. stiftete, der sich damals zu Florenz befand, und ihn mit sich nach Rom nahm, wo Bramante, dessen Freund er wurde, ihm häufig Gelegenheit verschaffte, die alterthümlichen Werke kennen zu lernen und zu studiren und sich Arbeiten aller Art zu widmen. Das Uebermaaß derselben so wie des Vergnügens verursachten ihm eine Krankheit, die ihn nöthigte, nach Florenz zurückzukehren, wo ihn die vaterländische Luft bald wieder herstellte.

Der Einzug Papsts Leo X. in diese Stadt im Jahre 1515 wurde für die Künstler der Gegenstand einer Menge Verzierungsarbeiten, zu welchen alle Künste sich beeiferten, das Ihrige beizutragen. Sansovino verdankte diesem Ereignisse seine Einweihung in die Erfindungen der Architektur. Er erhielt den Auftrag, Zeichnungen für Triumpfbogen zu entwerfen; zeichnete sich aber besonders durch eine wichtigere Verzierungen aus, die er mit Andreas del Sarto theilte; nämlich durch die der Façade von Santa Maria del Fiore, welche in Holz ausgeführt wurde. Die Idee war groß und gut erfunden. Auf einem mächtigen Untersatze erhoben sich mehrere Reihen zwei und zwei zusammengestellter korinthischer Säulen. In den Zwischenräumen befanden sich Nischen mit den Statuen der Apostel. Das Ganze stellte mit einer großen

Menge von Basreliefs in einer reichen und geschmackvollen Anordnung alle Verzierungen und Details der Architektur dar, die ein geschickter Architekt bei den prächtigsten Gebäuden anzubringen vermag. Der Papst konnte sich der Aeußerung nicht enthalten, daß wenn diese Façade von Marmor wäre, er nichts daran zu ändern wüßte. Sansovino übte sein Talent an einem andern Aufriß einer Façade für die Kirche von St. Lorenz, welche Leo X. wollte ausführen lassen. Aber hier hatte er Michel Angelo zum Nebenbuhler, und Michel Angelo besaß die Gunst des Papstes. Die beiden Nebenbuhler fanden sich in Rom wieder. Die Façade blieb, wie man weiß, unausgeführt. Michel Angelo verlor seine Zeit in den Marmorbrüchen und Sansovino hielt sich einige Jahre in Rom auf, wo er mehrere Bildsäulen verfertigte und sich in der Architektur durch Arbeiten vervollkommnete, welche seinen Ruf zu begründen begannen.

Hierunter gehörten die Zeichnungen und Modelle der Kirche St. Marcellus bei den Serviten. Das begonnene Werk wurde aber nicht fortgesetzt.

Zu den ersten Versuchen seines Talents in der Architektur gehören ferner: die schöne Loggia, die er vor der Porta del Popolo an der Flamminischen Straße für Marcus Coscia aufgeführt; die Anfänge der Construktion der Villa des Kardinals de Monte an der Aqua vergine; ein Haus für Luigi Leoni von einer sehr glücklichen Eintheilung, und zu Rom, in der Straße der Banchi, ein Palast für die Familie Gaddi, der eben so edel als in seinem Innern gut angeordnet ist.

Die verschiedenen katholischen Nationen hatten in Rom nationale Kirchen erbaut oder standen zum Theil noch im Begriffe, es zu thun. Die Florentiner wollten hierin nicht nur mit den übrigen Mächten wetteifern, sondern sie an Pracht noch übertreffen. Niemand wird zweifeln, daß Leo X.,

welcher selbst ein Florentiner war, sie in diesem frommen Unternehmen unterstützt habe. Die berühmtesten Architekten jener Epoche, unter Anderen San Gallo, Raphael und Balthasar Peruzzi, reichten Projekte ein. Der Papst gab dem Plame Sansovino's den Vorzug und bald legte dieser Hand an's Werk.

Durch die Richtung der Strada Giulia, an welcher das Denkmal aufgeführt werden sollte, und durch die Tiber beschränkt, die sehr nahe an dem für den Kirchenbau bestimmten Raum vorbeifließt, gerieth Sansovino, um mehr Umfang zu gewinnen, auf den Einfall, in den Fluß einzugreifen und einen Theil seiner Construction in das Wasser zu gründen, welches mit sehr großem Zeit- und Kostenaufwand und zugleich mit vielen Schwierigkeiten verbunden war. Nach Vasari hätte man mit den Kosten dieses Wasserbaues die Hälfte der Baukosten der Kirchenmauern bestreiten können. Es scheint, daß Sansovino sich hier in einen Plan verwickelt, dessen Ausführung mit Schwierigkeiten verbunden, die er nicht genug vorausgesehen. Ein Fall, den er that, als er eben die Aufsicht über die Arbeiten führte, kam, wie man glaubt, ihm sehr zu Statten, ihn aus der Verlegenheit zu ziehen. Die Sorge für seine Gesundheit nöthigte ihn noch einmal nach Florenz zurückzukehren, und Anton San Gallo, welcher in der Fortsetzung des Unternehmens an seine Stelle trat, hatte die Ehre, alle Schwierigkeiten zu besiegen. Aber es traten neue Unfälle ein, welche die Ausführung unterbrachen. Der erste war der Tod Leo X., der zweite das Pontifikat Adrian's VI. und endlich der dritte und größte die Plünderung Roms unter Clemens VII.

Sansovino entging allen Unfällen dieser Epoche, und sein Glücksstern führte ihn nach Venedig, wo wir ihn von nun an als Architekten, die großen Talente entwickeln sehen, von welchen er bisher, wenn man so sagen kann, nur die Präludien gezeigt.

Zwei Umstände vereinigten sich, ihn in dieser Stadt zurückzuhalten, welche für ihn eine zweite Vaterstadt wurde. Der Erste war die hohe Protektion des Dogen Griti, welcher ihn vier Jahre zuvor schon mit dem ausgezeichnetesten Wohlwollen aufgenommen. Der Zweite, und welcher zugleich auf das Schicksal seines übrigen Lebens den größten Einfluß äußerte, war seine Verbindung mit Peter Aretin, die sich bald in eine innige Freundschaft verwandelte, wodurch ihre Vereinigung mit dem berühmten Titian von Tag zu Tag enger und fester wurde. Aus diesem Vereine entstand jenes, den Künsten so vortheilhafte Triumvirat, welches nur der Tod zu trennen vermochte.

Inzwischen starb Meister Buono, Architekt der alten Prokuratien, und Sansovino wurde mit einem Gehalte von achtzig Dukaten und einem Hause zu seiner Wohnung auf dem St. Markusplatze nahe bei der Uhr, zu seinem Nachfolger ernannt. Zu den Attributen dieser Stelle gehörte die Oberaufsicht der Kirche von St. Markus, des Glockenthurm's und der angränzenden Gebäude, mit Ausnahme des herzoglichen Palastes.

Die erste Arbeit, die er vorschlug, war die Hinwegräumung der Kramläden, Buden und hölzernen Gebäude, die, indem sie die beiden großen Granitsäulen, die Hauptzierde dieses Platzes versperrten, diesen unscheinbar machten und dem Auge die Aussicht auf den großen Kanal entzogen. Bald beschäftigte ihn eine wichtigere Arbeit, die Wiederherstellung der Kuppeln der St. Markuskirche, welche sowohl durch ihr Alter, als durch eine Feuersbrunst, durch die sie vor einem Jahrhundert sehr gelitten, sich in einem äußerst bedenklichen Zustande befanden. Er umgab die große Kuppel, welche die vier Arme des Kreuzes, also die vier Schiffe der Kirche vereinigt, mit einem eisernen Reife, der aus mehreren Schienen bestand, die man mittelst Schraubemuttern von Bronze und Keile von dem nämlichen Metall möglichst zusammenzog. Dieser

Reif wurde außen, ein wenig oberhalb der Bogen der kleinen Fenster angelegt, um dem Weiterreißen einiger Sprünge der Kuppel Einhalt zu thun. Noch jetzt nennen die Arbeiter diesen Reif il cerchio del Sansovino, um ihn von zwei anderen zu unterscheiden, die in der Folge der Kuppel, genannt die der Madonna, und jener dem Eingang gegenüber angelegt wurden. Sansovino restaurirte auch alle Dome, die man im Innern des Tempels bewundert, und in diesen eben so mißlichen als mühevollen Arbeiten erfreute er sich eines so glücklichen Erfolgs, daß außer dem Rufe, den er dadurch erlangte, auch sein jährlicher Gehalt auf hundert und achtzig Ducaten erhöht wurde.

Das Gebäude der Schule oder Brüderschaft della Misericordia, welches im Jahre 1508 nach dem Modelle Alexanders Liompardo von Peter und Julius Lombardi begonnen worden, war unausgeführt geblieben. Im Jahre 1532 wurde Sansovino mit der Architektur desselben beauftragt; und wirklich ist Alles, was von diesem Gebäude vorhanden, ganz ausschließlich sein Werk. Obgleich es, besonders im Aeußern, nicht seine ganze Vollendung erhalten, so erkennt man doch immer, sowohl in den Nischen, die es zieren, als in gewissen Details der Profile, den Styl dieses Meisters und die Erhabenheit dieser Erfindung. Noch besser aber kann man durch das Innere darüber urtheilen, welches mehrere vollendete Theile darbietet. Außer einer sehr schönen Treppe und dem Zimmer, das man l'Albergo (die Herberge) nennt, findet man zwei prächtige, große Säle, den Einen im Erdgeschosse, den Andern gerade über demselben. Der Erste oder Untere ist durch zwei Reihen Säulen von der zusammengesetzten Ordnung und die beiden Seitenmauern, welche die Decke tragen, in drei Schiffe getheilt. Der obere Saal ist ohne alle Verzierung; man glaubt aber nicht, daß er ursprünglich mit einer solchen Einfachheit entworfen worden.

Zur nämlichen Zeit begann Sansovino unter den Auspizien des Dogen Gritti den Bau der Kirche di San Francesco

della Vigna: ein Baudenkmal von jener edlen Einfachheit, die oft der wahre Luxus kirchlicher Gebäude ist. Das ganze Innere, weniger die Kuppel, wurde nach seinen Zeichnungen ausgeführt. Wahrscheinlich haben einige Umstände, die man nicht kennt, die gänzliche Vollendung dieser Kirche verschoben; denn wir lesen, daß der Dom und die Façade derselben das Werk Palladio's seien. Eine Medaille, welche das Aeußere dieser Kirche darstellt, so wie Sansovino es entworfen, gibt uns eine Idee von dem Aufriß, den er ihr geben wollte. Man muß gestehen, daß sie durch den, welchen Palladio ihr gab, nur gewinnen konnte.

Das alte Münzgebäude zu Venedig drohte den Einsturz und es gab kein Mittel mehr, dasselbe wieder herzustellen. Im Jahre 1535 wurde beschlossen, ein Neues aufzuführen. Drei Architekten legten Plane vor. Der Rath der Zehner wählte den des Sansovino, welcher ausgeführt wurde. Seine Architektur stellt ein Gesammtganzes dar, welches wegen seines Plans und seiner schönen Construktion des Palastes eines Fürsten würdig wäre. Die Construktion ist ganz von Istrischem Stein. Wahrscheinlich hatte Sansovino zu Florenz Geschmack an der Bossage gewonnen, wovon die Alten Beispiele genug hinterlassen. Auch haben wir in der Geschichte mehr als eines Florentinischen Architekten bemerkt, daß gewisse Arten von Materialien mehr als Andere zu dieser Zurichtung des Steines einladen. Keiner aber taugt, sowohl wegen seiner Farbe, als wegen seiner Härte nnd der Größe der Masse, in der er gebrochen wird, besser hierzu, als der Florentinische. Der Istrische Stein, der schönste, den man kennt, und welcher sich am Meisten dem weißen Marmor nähert, mußte die Baukunst veranlassen, sich der erwähnten Zurichtung desselben seltener zu bedienen. Auch scheinen uns Sansovino und nach ihm die berühmtesten Venetianischen Architekten ihn seltener zur Bossage angewendet zu haben. Uebrigens entsprach der

Ernst dieses Baugeschmackes am besten dem Charakter eines Münzgebäudes, dessen Hauptbestimmung sowohl die Idee von Pracht als von Eleganz auszuschließen scheint.

Man kann nicht in Abrede stellen, daß der Styl der Façade gegen die Pescheria (den Fischmarkt) der Bestimmung eines Münzgebäudes nicht besonders entspricht. Seine Masse ist drei Etagen hoch, mit Inbegriff des Erdgeschosses, welches aus neun Bogen in Bossage besteht. In der Folge wurde des innern Dienstes wegen für nützlich erachtet, die Oeffnungen dieser Arkaden bis auf die Kämpfer ihrer Bogen zu vermachen, und diese Veränderung trug nur dazu bei, den Charakter dieses Gebäudes noch mehr hervor zu heben. Die Etage über dem Erdgeschosse besteht aus einer Ordnung dorischer Pilaster, welche mit Bossagen durchschnitten sind; der Fries ist in Dreischlitzen und Metopen. Die dritte oder oberste Etage enthält eine jonische Säulenordnung, die ein mit Kragsteinen geziertes Gesims trägt. Von einer Etage zur Andern herrscht eine sehr merklich gemachte Progression der Verzierungen. So sieht man über bloße Arkaden eine dorische Säulenordnung und über diese eine jonische sich erheben. Die nämliche Abstufung bemerkt man in den Oeffnungen, welche unten in Bogen in Bossage, höher in Fenstern ohne Einfassungen und ganz oben in Kreuzstöcken mit Einfassungen und Giebeln bestehen.

Das Innere oder der große Hof dieses Münzgebäudes stimmt in seinem Aufrisse vollkommen mit dem eben beschriebenen Aeußern überein. Die nämliche allgemeine Anordnung, die nämliche Säulenordnung, das nämliche Höhenmaaß. Es unterscheidet sich blos durch eine größere Länge und durch die Etage über den Bogen des Erdgeschosses, die statt der Fenster selbst wieder in Bogen besteht und auch über den untern Gallerien einen andern offenen Spaziergang (Promenoir) bildet, welcher diesen ganzen innern Hof umgibt. Man muß diese Architektur zu den schönsten zählen, welche die große Schule,

die mit dem sechszehnten Jahrhundert entstand und erlosch, hervorgebracht, und von welcher alle mehr oder weniger glücklichen Nachahmungen der folgenden Jahrhunderte ausgegangen. Im Jahre 1536 beschloß der Senat, ein Gebäude errichten zu lassen, welches würdig, die schöne und kostbare Bücherssammlung aufzunehmen, die Franz Petrarca und der Kardinal Bessarion der Republik zum Geschenk gemacht. Sansovino wurde beauftragt, ein Modell dieses Denkmals auszuführen. Sobald dieses angenommen war, begab sich der Architekt an die Arbeit.

Der Plan des Gebäudes bietet der Länge nach eine Reihe von ein und zwanzig Bogen im Erdgeschosse an dem kleinen St. Markusplatze dar, mit einer Wiederkehr von drei der nämlichen Bogen, auf der einen Seite gegen die Lacuna, auf der andern gegen den Glockenthurm. Diese Bogen bilden eine Fortsetzung der Gallerien des großen St. Markusplatzes. Die Säulenordnung der Bogen im Erdgeschosse ist dorisch, die der obern Etage jonisch. Die Arkaden sind hier gebogene Fenster, welche selbst durch kleinere jonische Säulen verengt sind. Sansovino hatte bei der Erfindung dieser Verzierung die Absicht, sich nach der Höhe der beiden Etagen des schon längere Zeit erbauten Flügels auf dem St. Markusplatze zu richten. Das heißt: da er die Vollendung des linken Flügels voraussah, welcher eine Fortsetzung der Bogen seiner Bibliothek bilden sollte, dachte er sich dieses künftige Gebäude in seinem Aufrisse, seiner Eintheilung und in seinen Maaßen, so wie es hätte werden sollen. (Man wird in dem Leben Scamozzi's sehen, daß dieser Architekt auf die Vorhersicht seines Vorgängers durchaus keine Rücksicht genommen.)

Wie dem auch seyn mag, so scheint uns dieß der wahre Grund zu seyn, welcher Sansovino bewogen, den Gesimsen seiner beiden Säulenordnungen die Höhe zu geben, die man an denselben bemerkt. Wirklich beträgt die Höhe des Gesimses

seiner dorischen Ordnung das Drittel einer Säule, und das über der jonischen mehr als die Hälfte. Alles verkündigt und die Balustrade, welche das oberste Ende bildet, läßt noch mehr vermuthen, daß der Architekt gezwungen war, mit der Höhe bis zu einem gewissen festgesetzten Punkte zu steigen. Indessen wußte das Talent des Künstlers durch die Schönheit und Mannichfaltigkeit der Verzierungen, womit er seine Façade ausgestattet, die Resultate dieses Zwanges unmerklich zu machen. Die Archivolten aller seiner Bogen bestehen in lauter Figuren von Bildhauerarbeit. Nichts ist reicher, als der dorische Fries, wenn ihn nicht der über dem jonischen Architrav vielleicht noch übertrifft. Hier beurkundet sich augenscheinlich die oben vermuthete Absicht, diese Façade so sehr zu erhöhen. Der erwähnte Fries hat beinahe die Gesammthöhe des Architravs und des Karnießes. Seinen Grund ziert eine Reihe kleiner Genien, welche Fruchtschnüre tragen, viereckige Tafeln und Masken, welche bei dieser Composition mit vielem Geschmacke abwechseln. Außerdem enthält dieser Fries fortlaufende Basreliefs. Das Karnieß bietet in seinen Profilen alle Verzierungen dar, die nur für die jonische Säulenordnung passen mögen. Das Ganze krönt eine mit Statuen gezierte Balustrade, die sich hoch genug erhebt, um von unten den Anblick eines sehr hohen Daches zu verbergen, welches das Innere des Lokals nothwendig gemacht.

Der mittlere Bogen der Façade führt zu einer sehr schönen Treppe mit zwei Armen und reich verzierten Gewölben von Alexander Vittoria. Oberhalb derselben gelangt man in einen herrlichen Saal, welcher eine reiche Sammlung alterthümlicher Bildhauerwerke enthält, deren glückliche Anordnung man Scamozzi verdankt, welcher dieses Innere vollendet. Von hier kommt man in das Lokal der Bibliothek selbst. Sie nimmt sieben Arkaden dieses Gebäudes in der Länge und drei in der Breite ein. Man bewundert hier das prächtig mit Feldern

gezierte Gewölbe und mehrere Gemälde von berühmten Meistern. Der andere Theil des Gebäudes, zu welchem man mittels einer Treppe gelangt, die mit der oben erwähnten in Verbindung steht, geht auf die Pescheria und ist für die Geschäfts-Bureaux bestimmt. Von Sansovino wurde wirklich nichts vollendet, als die Construktion des Platzes, welchen die Bibliothek einnimmt, das Museum und die Treppe. Die Zufälle, die sich in der Folge ereigneten, werden uns Veranlassung geben, noch einmal auf dieses große Gebäude zurück zu kommen.

Indessen dürfen wir es nicht verlassen, ohne einer angeblichen architektonischen Schwierigkeit zu erwähnen, womit Sansovino damals alle Architekten beschäftigte, und deren Lösung er gefunden zu haben glaubte.

In den dorischen Colonnaden ihrer Tempel endigten die Griechen die Ecken derselben durch einen Dreischlitz, welcher nicht genau senkrecht auf die Achse der Eckäule fiel, und erweiterten nach und nach den Zwischenraum der Metopen an den Ecken des Frieses. Die Römer, welche die Verhältnisse und den Charakter der dorischen Säulenordnung sehr modifizirt hatten, fanden es, statt die Ecke ihres Frieses durch einen Dreischlitz zu beendigen, für ihre neue Anordnung passender, denselben durch eine halbe Metope zu ersetzen, wie auch Vitruv lehrt, indem er sich des Ausdruckes semi metopa bedient. Statt nun unter dieser halben Metope nur ein annäherndes Maas, und wörtlich eine in zwei gleiche Theile getheilte Metope auf jeder Seite der Ecke zu verstehen, dachten sich die Neueren darunter die nach aller mathematischen Strenge genau abgetheilte Hälfte der im Friese laufenden Metope, was aber nicht seyn kann, sobald man die Ecke des Architravs senkrecht auf den Stamm der Säule fallen läßt. Sansovino, der es hier nicht mit einer Ordnung freistehender Säulen, sondern mit halben Wandsäulen an Pfeilern zu thun

hatte, setzte statt der Eckſäule einen Pilaſter, den er mit einem etwas zurückſpringenden Pilaſter auf der andern Seite der Ecke verſtärkte, welches ihm erlaubte, das Gebälk zu verlängern und folglich den Raum ſeiner Eckmetope zu erweitern. Dieß die ganze Auflöſung des Problems, woraus man damals ſoviel Lärmens machte, das aber, wie man ſieht, weder einer Aufgabe noch einer Löſung bedurfte.

Im Jahre 1532 zerſtörte eine Feuersbrunſt einen großen Theil des Palaſtes Carnaro, ebenfalls am großen Kanale nahe bei St. Moriz, welchen man durch dieſe Bezeichnung unterſcheidet. Georg Cornaro, Prokurator von St. Markus, beſchloß, einen weit prächtigern aufzubauen und übertrug das Unternehmen Sanſovino, welcher ſeinen Abſichten durch eines der ſchönſten Projekte zu entſprechen wußte, welche die Architektur je ausgeführt. Statt aller Lobeserhebung, die wir davon machen könnten, mögen folgende wenige Worte aus der Beſchreibung dieſes Palaſtes von ſeinem Sohne Francesco genügen: „Durch ſeine Lage, ſagt derſelbe, durch ſeine Pracht, ſeine Größe, durch die Schönheit ſeiner Materialien, durch ſeine Conſtruktion und die Richtigkeit ſeiner Verhältniſſe gehört er mit zu den merkwürdigſten Gebäuden Venedigs.“ Sein Plan bietet die bequemſten inneren Verbindungen, die mannigfaltigſten Eintheilungen dar. Sein Aufriß in drei Etagen gibt der Maſſe eine Höhe, die ſie mit vielem Adel alle ihre Umgebungen beherrſchen läßt. Die Verhältniſſe jeder Säulenordnung ſind ſehr regelmäßig. Dem Geſimſe der obern Etage wünſchte man weniger Höhe. Die Kritik tadelt Sanſovino, in ſeinem Atrium auf der Seite des großen Kanals die Seitenmauern verringert zu haben, ſo daß die Mauer der obern Etage mit einem Theile ihrer Dicke nicht unterſtützt iſt. Der Architekt, ſagt man, erlaubte ſich dieſe Sünde gegen die Geſetze der Solidität, um einen Theil der Eckpilaſter

sehen zu lassen, die mit den Vorsprüngen der Bogen in gerader Linie fortlaufen. Man glaubt aber, daß ein so geschickter Architekt wie Sansovino dieses fehlerhaften Hülfsmitttels nicht nöthig gehabt.

Die schönen Werke, die dieser Künstler bereits in Venedig ausgeführt, verbreiteten seinen Ruf in ganz Italien. Rom, welches sein Talent in der Architektur im Entstehen sah, wünschte die Früchte seines reifen Alters zu genießen und berief ihn an den Hof des obersten Priesters. Anderseits bat ihn die Stadt Florenz, wo er die ersten Proben seiner Geschicklichkeit in der Bildhauerei abgelegt, die Bildsäule desjenigen zu verfertigen, der ihr durch den Tod Alexanders von Medicis die Freiheit gegeben. Sansovino lehnte alle diese Einladungen von sich ab, und war auf Nichts mehr bedacht, als seine in Venedig begonnenen großen Unternehmungen zu Ende zu bringen, um den Hoffnungen zu entsprechen, welche diese Stadt von seinem Genie geschöpft.

Bald darauf baute er auf der einen Seite des Glockenthurms von St Markus eine Loggia, wo sich die Venetianischen Nobili zu ihrer Unterhaltung oder ihren Conferenzen versammeln wollten. Dieß kleine Gebäude steht etwas über dem Boden des Platzes erhaben. Mittelst einiger Stufen gelangt man auf eine, von drei Seiten mit einer Balustrade umgebene Terrasse. Hier erhebt sich die Façade, mit acht halben Wandsäulen von der zusammengesetzten Ordnung geziert, die ein fortlaufendes Gesims tragen. In den drei größten Säulenweiten öffnen sich drei große Bogen, durch die man in den großen Saal gelangt. Die vier anderen Säulenweiten sind enger und enthalten sehr verzierte Nischen. In gerader Richtung über den Bogen befindet sich eine mit Basreliefs gezierte Attika, welche in Felder getheilt, die durch ihre Maaße genau auf die Abtheilungen der untern Etage zutreffen. Das Ganze ist mit einer Balustrade gekrönt, die von drei Seiten

das Gebäude umgibt, welches von dem schönsten Marmor erbaut und mit Statuen und Basreliefs von der schönsten Ausführung geziert ist. Der Plan war, die drei anderen Seiten des Glockenthurms mit ähnlichen Gebäuden zu umgeben.

Bei der Wiederherstellung der heiligen Geist-Kirche wurde Sansovino mit dem Chor und der Façade beauftragt, die er gegen 1542 mit dem glücklichsten Erfolg ausführte. Zur nämlichen Zeit baute er für Johann Delphino einen der schönsten Paläste Venedigs, an dem großen Kanal bei St. Salvator. Der Hof und die Treppe sind wegen der Schönheit ihrer Verzierungen, so wie das Ganze Innere wegen seiner glücklichen Eintheilung besonders merkwürdig.

Im Jahre 1501 wurde nach den testamentlichen Verfügungen des Kardinals Zeno, Neffen des Papstes Pius II. die Kirche di San Fantino begonnen. Aber Trotz der Anstrengungen derjenigen, welche den Bau unternommen, war im Jahre 1533 das Gebäude bei Weitem noch nicht vollendet. Die Ursache dieses Verzugs war der Mangel an Fonds: Man verkaufte endlich mehrere Häuser aus dem Nachlasse des Stifters und beauftragte Sansovino das Denkmal zu beendigen und am Ende desselben die Kapelle hinzuzufügen, die man wegen ihrer anßerordentlichen Schönheit dort allgemein bewundert. Ungeachtet aller Sorgfalt des Architekten, seine Composition dem Uebrigen der Kirche anzupassen, zeichnet diese Kapelle sich dennoch durch ihren herrlichen Geschmack sehr vortheilhaft vor jener aus, wo Nichts von Reichthum und Pracht den Absichten des Stifters zu entsprechen scheint.

Um das Jahr 1545 beschäftigte sich Sansovino, die großen Arbeiten an dem Bibliothekgebäude zu vollenden. Es war auf der andern Seite nur noch der Theil zu wölben, welchen die drei Verwaltungsbureaux einnahmen. Aber kaum war das Gewölbe beendigt, so stürzte es ein. Man schrieb diesen Zufall verschiedenen Ursachen zu: nach Einigen der Fahrläßig-

keit der Arbeiter, nach Anderen der in diesem Jahre eingetretenen außerordentlichen Kälte, und wieder Andere behaupteten, daß die Erschütterung durch das Abfeuern des schweren Geschützes verursacht worden. Das Wahrscheinlichste aber ist, daß der Architekt zu sehr auf seine eisernen Bänder und Klammern gerechnet. Dieser Unfall hatte für Sansovino die nachtheiligsten Folgen. Er wurde in das Gefängniß gesetzt, von seiner Stelle als Ober-Architekt entlassen und verurtheilt, zur Entschädigung für den, wie man damals glaubte, durch seine Schuld verursachten Verlust, tausend Goldskudi zu bezahlen. Es scheint indessen doch, daß es Sansovino gelungen, sich zu rechtfertigen. Seine zahlreichen Freunde und Aretin an ihrer Spitze schrieben zu seinen Gunsten. Mendozza, Gesandter Kaiser Karls V. bei der Republik, verwendete sich für seine Befreiung. Die Sache wurde endlich beigelegt, Sansovino aus dem Gefängniß entlassen und, was glaublich macht, daß dieß nicht im Wege der Gnade geschehen, ist, daß ihm die Strafe, zu der er verurtheilt ward, zurückerstattet und er nicht nur in seine Stelle wieder eingesetzt, sondern auch für die Wiederherstellung des Gewölbes auf's Neue bezahlt wurde. Dieß ward indessen nicht mehr von Stein, sondern von Zimmerwerk aufgeführt, und Letzteres mit Rohr benagelt, worauf der Anwurf kam, welcher die Decoratiton desselben bildete.

Die Anzahl der von Sansovino erbauten Denkmäler ist so groß, daß man sich begnügen muß, nur einen Theil derselben anzuführen, da man hier unmöglich Alle beschreiben kann. Oft sieht man sich indessen in der Auswahl Einzelner mehr durch die Celebrität, die sie ihrer Wichtigkeit verdanken, als durch das innere Verdienst ihrer Architektur bestimmt. Daher findet man oft nur kurze Notizen über Gebäude, welche den Ruf jedes Andern begründen könnten. Hierunter gehören die St. Martinskirche bei'm Arsenale; die Kirche der Unheilbaren

in Form einer Ellipse; die Schule di San Giovanni degli Schiovani und mehrere andere Werke, unter welchen man ihm indessen Einige mit Unrecht zuschreibt, welches wohl nur daher kommt, weil Sansovino, wie alle großen Architekten, mehr Copisten als Nachahmer gehabt.

Ein großes Gebäude, welches ihm ausschließlich angehört und am großen Kanal zum Nutzen des Handels aufgeführt worden, sind die sogenannten Fabriche nuove di Rialto. Das drei Stockwerk hohe Gebäude enthält im Erdgeschosse fünf und zwanzig Arkaden, welchen in den zwei oberen Etagen eine ähnliche Anzahl Fenster entsprechen. Den untern Theil nehmen die Kaufläden ein, und von jedem derselben führt eine Treppe in die oberen Zimmer. Durch eine fehlerhafte Anordnung treffen im Innern die Mauern nicht auf einander, wodurch häufige Reparaturen veranlaßt wurden. Man bedauert, daß man in diesem Gebäude nicht die Solidität mit der Schönheit seiner äußern Anordnung vereinigt findet.

Sansovino entwarf auch einen Plan für die berühmte Rialto-Brücke. Aber die Republik, welche damals in einen Krieg mit den Türken verwickelt war, konnte sich auf dieses Unternehmen nicht einlassen und der Plan Sansovino's gerieth mit den Planen vieler anderer Mitbewerber in Vergessenheit.

Als Eines der merkwürdigsten Werke dieses Architekten muß man auch der Kirche di San Geminiano im Hintergrunde des St. Markusplatzes erwähnen, von der man indessen nur noch in der Erinnerung oder nach den Planen und Zeichnungen sprechen kann, die sich davon erhalten haben. Sie wurde vor noch nicht langer Zeit weggeräumt, um die durch sie unterbrochene Verbindung zwischen den beiden Gebäuden der alten und neuen Prokuratie herzustellen. Aber man zweifelt, ob der dadurch erzielte Vortheil der Stadt Venedig den Verlust eines in mehrfacher Hinsicht kostbaren Denkmals ersetzt. Der Bau dieser Kirche hatte gewissermaßen schon

im Jahre 1505 begonnen, und ihre Hauptkapelle wurde nach dem Modelle des Bildhauers und Architekten Christophoro dal Legname aufgeführt. Im Jahre 1556 erhielt Sansovino den Auftrag, das Ganze zu vollenden. Seine erste Sorge und Eines seiner hauptsächlichsten Verdienste, die man hier bewundert, war, den Bogen der schon vorhandenen Kapelle, ihr Gesims und die allgemeine Anordnung alles Uebrigen in diesem Innern mit einander in harmonische Verbindung zu bringen, welches er auch mit eben so viel Geschicklichkeit als Geschmack ausgeführt Sein Plan stellt ein vollkommenes Viereck dar, in dessen Mitte sich eine Kuppel von mäßiger Höhe erhebt, die auf vier Wandsäulen an eben so vielen Pfeilern ruht, wodurch auf jeder Seite sich drei Schiffe bilden, deren Breitestes das Mittlere ist. Seine Façade oder sein Portal bietet nichts Merkwürdiges dar, außer daß man hier eines der ersten Beispiele von Vorderseiten mit mehreren Ordnungen von Wandsäulen findet, die man in dem folgenden Jahrhundert mit viel zu viel Eintönigkeit wiederholt hat. Uebrigens hatte Sansovino bei dieser Composition augenscheinlich die Absicht, sie hinsichtlich der Höhe mit jener des alten Prokuratiegebäudes in Uebereinstimmung zu bringen. Diese Absicht verkündigte er schon, wie man gesehen, bei seinem Bibliothekgebäude; Scamozzi aber scheint alles Mögliche gethan zu haben, derselben entgegen zu arbeiten, indem er vielleicht darauf ausging, seinen neuen Aufriß für das ganze Gebäude des St. Markusplatzes genehmigen zu lassen.

Sansovino ist der Urheber vieler Werke von minderer Wichtigkeit, die aber gleichwohl von der Manigfaltigkeit seiner Kenntnisse und der Fruchtbarkeit seines Genies zeugen. Es gibt in Venedig mehr als ein Grabmal von ihm, bei welchem das Talent des Architekten dem des Bildhauers den Rang streitig macht, oder wo man beide Künste nur desto schöner vereinigt findet. Hierunter gehört nebst Anderen in der Kirche

von St. Sebastian das Grabmal des Erzbischofs von Cypern, welches eben so einfach als majestätisch, eben so reich als mannichfaltig ist. Es bildet einen großen Bogen, welcher mit Säulen geziert ist, die auf einem Untersatze ruhen und einen sehr schönen Giebel tragen. In der Säulenweite befindet sich das Grabmal des Erzbischofs mit seiner Bildsäule in liegender Stellung.

In einem Alter von achtzig Jahren führte er für den Dogen Veniero das schöne Grabmal aus, welches man in der Kirche von Sankt Salvator bewundert. Die beiden Bildsäulen, welche die Seitennischen des Denkmals zieren, sind von seiner eigenen Hand, und Nichts verkündigt an denselben sein hohes Alter.

Endlich muß man hier noch der schönen ehernen Pforten gedenken, zu welchen er die Zeichnungen entwarf und die er selbst für die Sakristei von St. Markus ausführte. Durch die Portraite Titians und Aretins, die er mit seinem eigenen hier anzubringen wußte, feierte Sansovino die innige Freundschaft, die sie, so lange sie lebten, umschlang. Dieser Verbindung, geschlossen durch die Uebereinstimmung ihrer Ansichten so wie durch den Ruf, den sie genossen, und durch das Interesse, das sie wechselseitig an dem glücklichen Erfolge ihrer Arbeiten nahmen, verdankte man einen Theil des Glanzes, welchen die Künste damals über Venedig verbreitet.

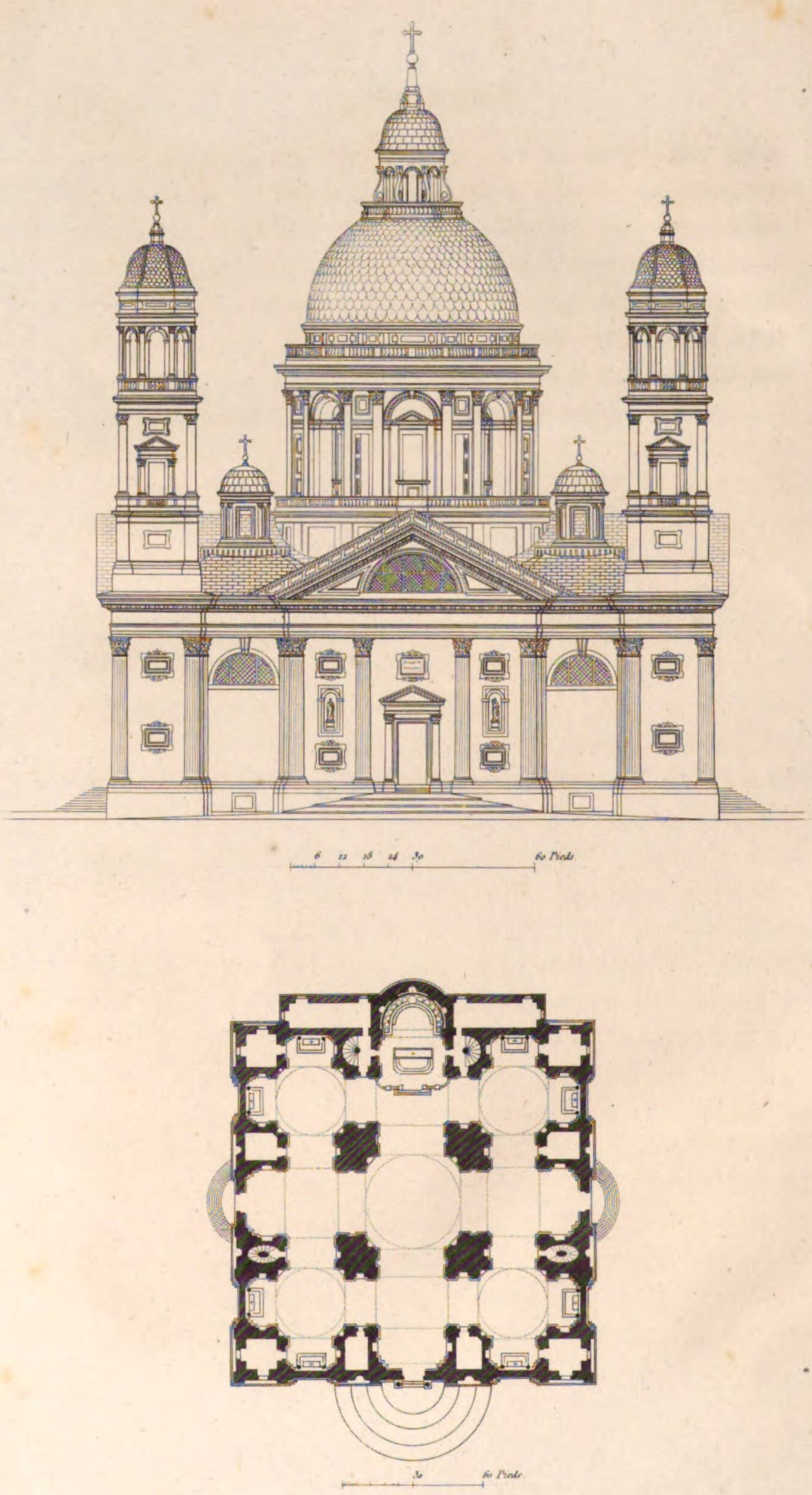
Auch zeigte Venedig sich würdig, solche Talente zu besitzen, indem es dieselben durch die schmeichelhaftesten Auszeichnungen zu ehren wußte. In einem Augenblicke der Noth, wo man sich genöthigt sah, seine Zuflucht zu einer allgemeinen Auflage zu nehmen, die sich ohne Unterschied über alle Staatsbürger erstrecken sollte, nahm der Senat Niemand davon aus, als Titian und Sansovino.

Sansovino starb den 27. November 1570 in einem Alter von ein und neunzig Jahren.

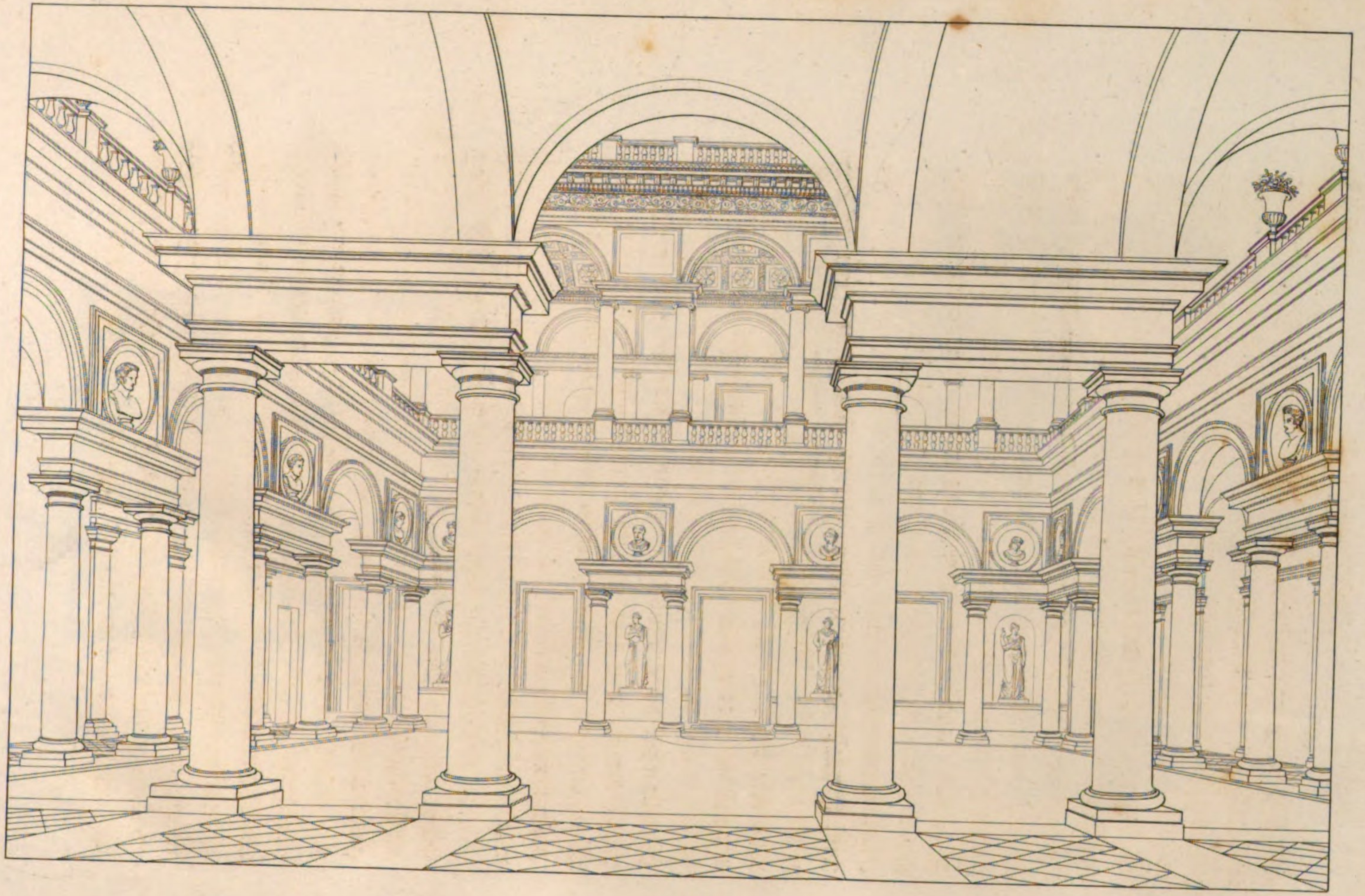
Obgleich lange vorher gesehen und in einem sehr hohen Alter erfolgt, war Sansovino's Tod sowohl für Venedig, welches ihn adoptirt hatte, als für Florenz, seine Vaterstadt, ein Gegenstand der Trauer und des lebhaftesten Bedauerns. Sein Andenken wurde durch mehr als eine öffentliche Lobeserhebung in mehr als einer Inschrift geehrt. Aber es ist leider keine mehr davon übrig. Wir theilen hier nur die einfachste und kürzeste mit, deren Verfasser Bernardo Baldovinetti war.

Il Sansovin ch' Adria superba ir fece,
Di bronzi e marmi di Palagi e Tempi
Che illustra l'Arno e tolse a primi tempi
Della Scultnra il pregio, or qui si giace.

GALEAS ALESSI.



R. Ollivier sc. PLAN ET ÉLÉVATION DE L'ÉGLISE DE L'ASSOMPTION, À GÊNES. T. I, p. 289.



E. Ollivier sc.

VUE INTÉRIEURE DE LA COUR DU PALAIS SAULI, À GÊNES.

T. 1. p. 289. 2.e Pl.

Galeazzo Alessi,

geboren zu Perusa im Jahre 1500, gestorben im Jahre 1572.

Die vornehmsten Städte Italiens hatten für die Architektur das Günstige, daß jede von ihnen durch ihre Lokalitäten, durch die Verschiedenheit ihrer Lagen und der Ursachen, die ihre Bedürfnisse modifizirten, der Baukunst und dem Genie des Architekten Anlaß zu besonderen Entwickelungen bot. Wirklich bietet dieses Land jetzt noch dem Liebhaber und Kenner wie dem Künstler eine Sammlung, einen vollständigen Cursus aller Verschiedenheit des Geschmackes, aller Erfindungen dar, welche die Kunst für alle mögliche Fälle der Anwendung, von dem Solidesten, Massivsten und großartig Einfachsten in der Construktion bis zu dem Manigfaltigsten, Reichsten und glänzend Theatralischsten in der Verzierung wünschen kann.

Die Stadt Genua war durch die Natur ihrer Lage und ihrer Materialien geeignet, das seltenste Muster von dem zu werden, was die Wirklichkeit in letzterer Art hervorzubringen vermag. Ihre einzig malerische Lage im Hintergrunde des Golfs, von dem aus sie das Meer zu beherrschen scheint, gewährte zu allen Zeiten in ihren Massen von Gebäuden einen Reichthum des Anblicks, welcher den der Kunst herbei zu rufen schien. Als der Handel in dieser Stadt große Reichthümer aufgehäuft, mußte die aristokratische Regierungsform, welche die Ehrenstellen und die Macht einer großen Anzahl reicher Bürger und Familien in die Hände spielt,

in diesen, wie es wohl nicht fehlen konnte, auch das Bedürfniß erwecken, ihr größeres Ansehen durch das Aeußere ihrer Wohnungen zu erkennen zu geben und auch den Glanz ihrer Stadt zu vermehren.

Es war zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, als Genua anfing, ein neues Ansehen zu gewinnen. Da diese Stadt, in ihrer natürlichen Einengung, sich nicht wie andere Städte durch Anlegung neuer Quatiere erweitern konnte, mußte sie sich nothwendig auf der nämlichen Stelle erneuern und, wenn man so sagen darf, metamorphosiren. Dieß gelang ihr in gewisser Art durch die Uebereinstimmung Aller, durch Aufforderung der Talente der ausgezeichneten Künstler, welche nach und nach herbeigerufen wurden, hauptsächlich aber durch das Genie eines Mannes, welcher für diese große Unternehmung geboren und von der Natur ausdrücklich dazu ausgerüstet zu seyn schien. Und dieser Mann war Galeazzo Alessi.

Er wurde im Jahre 1500 zu Perusa von einer ziemlich angesehenen Familie geboren, und erhielt von seinem Vater eine seinem Stande angemessene Erziehung. Die Fortschritte, die er von seiner frühesten Jugend an in den Studien machte, denen man ihn widmete, verkündigten die glücklichsten Anlagen, besonders für die mathematischen Wissenschaften und die Astronomie. Diese Studien, welche eine Art von Mittelpunkt von tausend anderen Kenntnissen bilden, öffnen einem jungen Menschen den Zutritt zu mehreren nützlichen Gewerben, deren Wahl oft, wie man zu sagen pflegt, vom Zufall abhängt. Durch einen Solchen befand sich Galeazzo Alessi auf dem praktischen Wege der Civil- und Militär-Architektur. Aber er sah bald ein, daß die Zeichnungskunst so nothwendig und nützlich für den Architekten, wie für den Maler sei, und begab sich in die Schule Johann Baptist Caporali's, welcher nach dem damaligen Gebrauch, Maler und zugleich ein be-

rühmter Architekt zu Perusa war, dem man eine von ihm kommentirte Uebersetzung Vitruv's verdankt. Der Schüler war bald im Stande, seinem Meister nicht nur zu helfen, sondern auch ihn zu ersetzen und selbst die oberste Leitung einiger seiner Bauwerke zu übernehmen.

Aber Galeazzo Alessi hatte ein gewisses Vorgefühl seiner künftigen Bestimmung, welches ihm die Schule Caporali's und die Stadt Perusa für seine Fortschritte und für seinen Ehrgeiz als viel zu beschränkt betrachten ließ. Er ging nach Rom, wo er eine enge Freundschaft mit Michel Angelo schloß, den er sich zum Lehrer wählte. Ungeachtet seines langjährigen Aufenthaltes daselbst, kennt man in Rom keine Arbeiten, die er ausgeführt. Es scheint, daß er sich blos mit Privatarbeiten für verschiedene Kardinäle beschäftigt, denen er seine Zeit und seinen Ruf geopfert. Aber der Kardinal Parisani welcher bei mehreren Gelegenheiten seinen Werth kennen gelernt, hatte ihn schon am päpstlichen Hofe eingeführt, als er als Legat nach Perusa gesandt, den Absichten des Papstes entsprechend, Galeazzo Alessi mit sich nahm, um durch ihn den großen Festungsbau dieser Stadt, welchen San Gallo begonnen, vollenden zu lassen.

Alessi entledigte sich dieses Auftrags mit eben so viel Eifer als Erfolg. Die Festung wurde durch ihn beendigt; im Innern derselben wurden neue Gebäude unternommen und eine Reihenfolge von Zimmern ausgeführt, welche mehr als einmal gewürdigt wurden, den ganzen päpstlichen Hof aufzunehmen. Die Zeit, die er dieses großen Bauwesens wegen in seiner Geburtsstadt zubrachte, benutzte er zugleich, für mehrere seiner Mitbürger sehr schöne Paläste aufzuführen, die noch jetzt die Hauptzierde von Perusa sind.

Der Ruhm dieser Werke verbreiteten den Namen Galeazzo Alessi's in ganz Italien. Es war um diese Zeit, als, wie schon erwähnt, die Stadt Genua von reichen Bürgern be-

wohnt, die ihren Stolz darein setzten, ihre Schätze mehr zum Ruhme ihres Landes als zu ihrem eigenen zu verwenden, den Entschluß faßte, das im Großen auszuführen, was wir im Kleinen so oft den einzelnen thun sehen, der, vom Glücke begünstigt, seine Ehre in dem Glanze seiner Wohnung sucht. Ein, wenigstens in der neuern Geschichte fast einziges Beispiel einer großen Stadt, sich von freien Stücken, wenn man so sagen darf, ganz neu umzubauen.

„Stolz auf den Ruhm, den sie sich erworben," sagt Gauthier in der Einleitung zu seinem Werke über die vorzüglichsten Gebäuden von Genua, „wollte diese Stadt den schönen Künsten die Sorge übertragen, denselben der Nachwelt zu verkündigen. Sie zog die Künstler, welche der Ruf ihr bezeichnet, aus allen Ländern in ihre Mauern; und es entstand jener schöne Wetteifer der Talente, dem die Stadt Genua ihren Glanz verdankt. Hier konnten die Architekten ihrem Genie einen freien Schwung geben. Auch legten sie fast allenthalben Beweise der seltesten Einsicht und Geschicklichkeit ab und besiegten alle Schwierigkeiten, selbst diejenigen, welche die Unregelmäßigkeit des Bodens ihnen verursachte."

Glücklicherweise fiel diese Veränderung in die Epoche der Schule der schönen Architektur in Italien, wo zwar unter Verschiedenheit der Manier, aber nicht der Grundsätze, jede Stadt unter der Leitung der größten Meister den Geschmack und die Erfindungen der Kunst der Alten sich wieder erneuern sah. Jedermann kennt die Namen der Wiederhersteller der Architektur zu Rom, Florenz, Verona und Venedig. Dieß waren die Gründer der Schule und auf sie hat sich die Bewunderung der Nachwelt vereinigt. Indessen hatten sie zahlreiche Schüler und unter diesen selbst Nebenbuhler, deren Werke man seitdem oft mit denen ihrer Meister verwechselt. Viele von ihnen wurden nach Genua berufen und unter Anderen, obgleich zweiten Ranges, Männer von sehr großem

Verdienste, wie z. B. Andrea Vannone, Bartolomeo Bianco, Rocco Pennone, Angiolo Falcone, Pellegrino Tibaldi u. a. m.

Aber Galeazzo Alessi war für Genua, was Bramante und San Gallo für Rom, Buontalenti, Ammanati für Florenz, Palladio und Sansovino für Venedig gewesen. Er war der Urheber aller Unternehmungen und das Vorbild Aller derjenigen, welche zur materiellen Wiedererneuerung dieser großen Stadt mitwirkten. Er mußte zunächst mehrere Oberflächen ebenen, einer Menge Straßen eine gerade Richtung geben, neue Straßen öffnen. Ihm verdankt man die Oeffnung, und man kann sagen, die Erbauung der Strada nuova, eines einzigen Vereinigungspunktes der prächtigsten Massen von Palästen, die sich eben so sehr durch die Schönheit der Kunst, als des Stoff's empfehlen.

Indessen müssen wir vor allen anderen Werken der schönen Mariä-Himmelfahrtskirche erwähnen, welche auf dem Hügel Carignan erbaut ist, nach welchem sie öfters benannt wird. Diese Kirche gehört weder unter den älteren noch neueren zu den größten; aber sie ist eines der vollständigsten und vollendetesten Baudenkmäler die es gibt und von der vollkommensten Einheit in allen ihren Verhältnissen. Ihr Grundriß bildet ein regelmäßiges Viereck von 150 Fuß, eine kleine Beifügung jedoch von ungefähr 20 Fuß für den Chor, wo sich der Altar befindet, nicht mit inbegriffen. Den Mittelpunkt dieses Vierecks nimmt eine Kuppel von 40 Fuß im Durchmesser ein, welche auf vier ganz massiven Pfeilern ruht, in welchen der Architekt weder Vertiefungen noch Treppen anbrachte, um ihnen ihre ganze Solidität zu lassen. Drei Schiffe theilen das Innere der Kirche und bilden hier ein griechisches Kreuz, d. h. mit vier gleichen Armen. Es ist im Kleinen der Plan der St. Peterskirche in Rom nach dem Entwurfe Michel Angelo's.

Das Aeußere der Kuppel besteht aus dem Thurm des Doms, dessen Construktion und Anordnung hinwieder abwechselnd in Bogen und massivem Mauerwerk, geziert mit korinthischen Pilastern besteht, und aus dem Dom, dessen Curve eine länglich runde Kugel bildet, die mit einer Laterne gekrönt, deren oberste Bedeckung halbkugelförmig ist. Diese Kuppel, deren Höhe 180 Fuß beträgt, bildet eine Masse, welche in vollkommener Uebereinstimmung mit dem Portale steht. Letzteres ist nur mit einer einzigen Reihe korinthischer Pilaster geziert, welche sehr verständig vertheilt sind. Die vier in der Mitte, wo der Eingang ist, tragen einen Giebel. Die der beiden Seitenmassen finden sich der Composition der beiden Glockenthürme untergeordnet, welche zu beiden Seiten der Kuppel emporsteigen und dem Ganzen einen reichen und mannichfaltigen Anblick verleihen. Obgleich die Kritik manche Bemerkungen über das Detail zu machen hätte, muß man dennoch gestehen, daß das Werk, im Allgemeinen genommen, Eines von denjenigen ist, die, um den bestehenden üblichen Einrichtungen der neueren Kirchen zu entsprechen, sehr wohl überdacht sind, und daß dasselbe ein Gesammtganzes von der verständigsten Erfindung, der sorgfältigsten Ausführung und der solidesten Construktion darbietet.

Einen nicht mindern Beweis seines Talents gab Galeazzo Alessi durch die Restauration und Verschönerung der Metropolitankirche, gewiß einer der schönsten in ganz Italien. Nach seinen Zeichnungen wurden der Chor, der Halbzirkel und die Kuppel dieser Basilika wieder aufgeführt.

Zu allen Arten von Arbeiten geschickt, erregte er durch die großen und prächtigen Veränderungen, die er erdacht und in dem Hafen von Genua ausgeführt, noch größere Bewunderung. Er zierte denselben mit großartigen Säulenlauben von dorischer Ordnung und mit einem, durch Säulen in Bossage gezierten Eingang, indem er zugleich mit vieler Geschicklichkeit

diese Construktionen so einzurichten wußte, daß sie sowohl zur Verschönerung als zur Vertheidigung des Hafens dienten. Er verlängerte den Molo mehr als sechshundert Schritte weit in das Meer, mittels eines Hafendammes von auf einander geworfenen Steinen, die ihm zur Grundlage dienen: eine der kostspieligsten Arbeiten, so, daß wenn man diesem Molo noch eine größere Ausdehnung hätte geben wollen, jede Palme Arbeit tausend Thaler gekostet haben würde.

Als einfache und großartige Construktionsmasse verdient das Thor des alten Molo gerühmt zu werden: ein Werk der Befestigungskunst und der Architektur zugleich, welches den Vergleich mit dem Schönsten nicht zu scheuen hat, was San Micheli in dieser Art hervorgebracht. Wir sagten, daß das Gebäude gewissermaßen zweierlei Natur war: eine Geschicklichkeit mehr unseres Galeazzo's Alessi, dasselbe den beiden Zwecken so richtig angepaßt zu haben, denen es entsprechen sollte; denn von der Seite der Stadt zeigt es sich unter der Form eines schönen und edlen Portikus von drei mit dorischen Säulen gezierten Arkaden durchbrochen, während es auf der entgegengesetzten Seite gegen das Meer hin einen mit Nischen und Säulen in Bossage gezierten Halbmond darstellt, der sich auf jeder Seite auf eine mit Schießscharten für die Artillerie versehene Bastion stützt. Zwischen diesen zwei Seiten befindet sich eine große Wachtstube. Um das Ganze läuft oben ein Zinnenschnitt, welches keineswegs hindert, die schönen Verhältnisse und Profile zu bewundern, welche dem Charakter des Gebäudes so richtig angepaßt sind.

Wo die Kenntniß der Architektur und der praktischen Construktion vereinigt sind, wie sie es im sechszehnten Jahrhundert waren, erstaunt man sich nicht mehr, wenn Gebäude des bloßen Bedürfnisses zugleich zur Verschönerung der Städte beitragen. Galeazzo Alessi gab uns hiervon einen abermaligen Beweis durch die öffentlichen Speicher, die er in Genua erbaute.

Man hält ihn für den Urheber des Plans dieses großen Gesammtganzen, welches aus vier abgesonderten Gebäuden besteht, die aber durch einen gemeinschaftlichen Hof verbunden sind, welcher geräumig genug ist, daß die Fuhrwagen auf allen Seiten mit der größten Bequemlichkeit einander ausweichen können. Außer den sinnreichen Eintheilungen im Innern und der Sorgfalt für die Aufbewahrung und Erhaltung des Getreides, bemerkt man hier noch mit Verwunderung eine dorische Säulenordnung an einem Gebäude, das man sonst allenthalben nur der Routine eines Gebäudeunternehmers überlassen zu müssen glaubt.

Wenn man selbst nur eine kurze Notiz über jedes Gebäude, über jeden Palast in der Stadt und auf dem Lande geben wollte, womit Galeazzo Alessi Genua und seine Umgebungen verschönert, müßte man nothwendig einen bloßen biographischen Artikel zu einem großen Werke ausdehnen. Um eine Idee von seinem Talente zu geben, werden wir daher, ohne Auswahl, denn hier ist keine zu treffen, sondern nur zufällig diejenigen von seinen Gebäuden hier ausheben, die eine kurze Beschreibung zulassen.

Die Strada nuova kann, wie schon erwähnt worden, gleich einer Menge prächtiger und großer Paläste Genua's, als ein Werk Galeazzo Alessi's betrachtet werden. Man bewundert hier unter Anderen den Palast Grimaldi, von außen merkwürdig durch den Charakter von Größe und Einfachheit, durch welche die Paläste Roms sich auszeichnen. Aber die Lage der Stadt mußte dem Genie des Architekten mehr Mannichfaltigkeit, mehr pittoreske Partien von einer originellern Composition eingeben, als man anderwärts findet. Auch der Marmor, der ihm bei seiner Construktion zu Gebote stand, begünstigte jene glänzenden Erfindungen von Treppen, Säulenlauben und Gallerien, wo der Luxus des Stoff's der Kunst einen erhöhten Werth verleiht. Dieß ist in dem Palaste

Grimaldi bei der prächtigen Gallerie der Fall, welche an den Hof stößt und zu der Treppe führt. Sie besteht aus einer Reihenfolge von Säulen, über die sich Bogen erheben, welche kleine, von Marmor erbaute Kuppeln bilden. Der nämliche Geschmack, der nämliche Reichthum herrschen in der Loggia der ersten Etage.

Der kleine Palast Brignola (Strada nuovissima) bietet einen anmuthigen und zugleich sehr verständigen Plan dar. Die Treppe ist sehr glücklich in der Mitte herrlicher Säulenlauben von weißem Marmor angebracht. Der Eintritt von dieser Treppe in die erste Etage macht durch eine, ihrer letzten Wendung gegenüber künstlich angebrachte Loggia einen herrlichen Effekt. Galeazzo Alessi wußte die Reichthümer seiner Kunst und die Hülfsmittel seines Genie's nach der Größe und Wichtigkeit seiner Gebäude sehr richtig abzumessen. Der äußere Aufriß dieses kleinen Palastes bietet nur solche Schönheiten dar, welche von einer richtigen Uebereinstimmung zwischen allen Maaßen und zwischen dem Ganzen und seinen Details abhängen.

Die meisten berühmten Architekten des sechszehnten Jahrhunderts haben, laut ihrer Geschichte durch die Vermehrung der großen Paläste, welche die Zierde Italiens sind, Beweise einer sehr merkwürdigen Fruchtbarkeit ihres Genie's abgelegt, wobei man besonders den Geist und den Geschmack bewundern muß, mit welchen sie, unter Befolgung gewisser, natürlich gleichförmiger Typen, dennoch die größte Mannichfaltigkeit an denselben anzubringen wußten. Aber Keiner bedurfte dieser Kunst mehr, als Galeazzo Alessi. Denn wenn die Anderen in mehreren Städten, oder in den verschiedenen Quartieren der größten Städte zu bauen berufen waren, mußte er hingegen, in den Ringmauern einer Einzigen und in dem gegebenen Raume von zwei Hauptstraßen eingeschränkt, noch weit mehr darauf bedacht seyn, besonders in den äußeren Massen,

das heißt, in den Aufrissen der Paläste Wiederholungen zu vermeiden, die ihre Nähe weit langweiliger gemacht haben würde.

Auch empfiehlt sich die Strada nuova, welche fast ganz mit Palästen — lauter Schöpfungen des Genie's Galeazzo Alessi's — besetzt, durch die glückliche Verschiedenheit ihrer Aufrisse unserer besondern Bewunderung. Keine Aehnlichkeit zwischen dem Palaste Brignola und dem Palaste Carega. Dieser Letztere stellt eine eben so reiche als einfache Masse von drei Etagen, mit Inbegriff des Erdgeschosses vor, welches einen Untersatz von regelmäßig behauenen, und hervorstehenden Werkstücken bildet. Auf diesem erheben sich zwei Ordnungen jonischer und korinthischer Pilaster, welche zwischen die Fenster vertheilt sind, oben mit einem Gesimse, über welchem sich eine Reihe kleiner Fenster befindet. Zwei ähnliche Reihen kleiner Oeffnungen, welche die Italiener Mezzanino nennen, sind, die Eine über den Einfassungen der jonischen Etage, die Andere über den Fenstern des Erdgeschosses angebracht. Hier ist augenscheinlich das innere Bedürfniß mit dem äußern Luxus auf eine Weise vereinigt, daß dadurch die Größe und der Adel des Ganzen weder die mindeste Störung noch den mindesten Widerspruch leiden.

Dem Palaste Lescari, welchen Galeazzo Alessi ganz in der Nähe, in der nämlichen Straße erbaut, gab er eine Vorderseite von ganz verschiedenem Charakter. Nichts ist eleganter, nichts malerischer und nichts harmonischer als seine Composition. Der Architekt wußte in dem Untersatze mit unendlich viel Geschmack einen Gegensatz gegen die oberen Theile des Aufrisses anzubringen, der keineswegs in einen zu schneidenden Contrast ausartet. Dieser Untersatz besteht in Bossagen, aber nicht von der gewöhnlichen Form, sondern aus Feldern und einer Art von Pilastern gebildet, deren Schaft die nämlichen Abtheilungen von rautenförmig gehauenen Steinen darbietet. Dadurch unterscheidet sich das Erdgeschoß von der übrigen Anordnung durch ein ernsteres Ansehen, ohne massiv zu seyn und die

Verschiedenheit bewirkt hier das Nämliche, was man anderwärts durch Strenge und Schwere hervorzubringen sucht. Die Anordnung der ersten Etage besteht in einer Reihe von Bogen auf jonischen Säulen, die eine schöne Gallerie bilden, welche die mit einer korinthischen Säulenordnung gezierten beiden Flügel des Palastes vereinigt. Der Plan dieses Palastes könnte allein das Ensemble, die Uebereinstimmung und die Regelmäßigkeit seiner Eintheilung im Einzelnen begreiflich machen, was den bloßen Worten nicht gelingen will. Auch müßte man nothwendig die Zeichnungskunst zu Hülfe rufen, um wenigstens eine flüchtige Idee der schönen Verzierungen in Arabesken zu geben, welche die Gewölbe der Treppen schmücken, und die von Taddeo Carlone unter der Leitung Galeazzo Alessi's ausgeführt worden.

Der Palast Giustiniani gehört nicht zu den größten der Strada nuova, und sein sehr einfaches Aeußere läßt ihn kaum unterscheiden. Gleichwohl aber hält man ihn für einen der interessantesten der Stadt Genua. Er zeichnet sich durch einen sehr gut erdachten Plan und eine sehr verständige Anordnung aus. Der Hof führt in einen andern kreisförmigen Raum, welcher mit Säulenhallen in Arkaden geziert ist, die einen ringsherum laufenden Altan tragen. In der Mitte befindet sich ein schönes mosaisches Pflaster, beschattet von vier Orangebäumen, die in bloßer Erde stehen. Das Ganze endigt sich in eine Grotte, in welcher sich ein Springbrunnen befindet.

Aber der Palast Sauli (Strada di Porta romana) ist unstreitig der prächtigste, nicht nur in Genua, sondern in ganz Italien.

Die Architektur legt, besonders in der Construktion der großen Paläste, dem Künstler so viele Verbindlichkeiten auf, aus denen sowohl große Verdienste als große Fehler entspringen können, daß man gewöhnlich dem Architekten Dank weiß, welcher die meisten Fehler zu vermeiden und die meisten

Schönheiten zu vereinigen gewußt. Aber man muß gestehen, daß Galeazzo Alessi in dem Palaste Sauli Alles vereinigt, was ein vollkommenes Ganzes zu bilden vermag: eine glückliche Anlage des Plans, ein schönes Verhältniß in den Aufrissen, den guten Geschmack in den Verzierungen, die herrliche Auswahl und den Reichthum der Materialien, eine gute und treffliche Ausführung. Alle Säulen in demselben sind von Marmor und aus einem einzigen Stücke.

Der Palast hat zwei Façaden, die Eine auf die Straße und die Andere in den Garten. Die Erstere hat im Erdgeschosse, mit Inbegriff des Eingangs, fünf Oeffnungen, sämmtlich in Bossagen gebildet, die aber mit sehr viel Geschmack auf den Pfeilern als Einfassung angebracht sind und dadurch keinen so schweren Anblick gewähren. Die Mitte der obern Etage besteht in Arkaden auf Säulen, zu beiden Seiten mit einem Fenster mit gekuppelten Pilastern, über welchen ein Balkon mit Geländersäulen angebracht. Diese Façade bildet einen Vorsprung vor der Masse der andern Façade, die in den Garten geht. Diese besteht, von der vorigen ganz verschieden, aus zwei Säulenordnungen, einer dorischen im Erdgeschosse und einer jonischen in der obern Etage. In beiden sind die Pilaster an den Fensterpfeilern gekuppelt. Die unteren sind mit ihrer Mezzanino in Bogen beschrieben. Die oberen Fenster und die kleine Etage nehmen die ganze Höhe der Säulenordnung ein.

Das Innere des Hofes des Palastes Sauli ist mit zwei Etagen Säulenlauben oder Gallerien von Marmorsäulen umgeben. Nichts ist edler und Nichts gewährt einen theatralischern Anblick als dieser Hof, wie man sich durch den an der Spitze dieses Artikels befindlichen Aufriß desselben überzeugen kann.

Wir könnten noch viele und größere Paläste anführen, die in Genua theils von Galeazzo Alessi, theils von seinen Schülern unter seinem Beistande gebaut, theils seinen Modellen nachgeahmt wurden, wenn diese Aufzählung Etwas zur bessern

Kenntniß seines Genie's oder zur Vergrößerung seines Ruhmes beitragen könnte.

Dasjenige Werk aber, welches am Meisten geeignet, eine Idee von seiner Fähigkeit als Architekt von Geschmack und geschickter Baumeister zu geben, ist das Gebäude der Bank. Die Genueser nennen die Loge der Banquiers un bel azzardo (einen schönen Zufall) als ob ihr schönes Dach blos einem glücklichen Zufalle zu verdanken. Und doch gibt es in solchen Arbeiten nichts Zufälliges, als das Auffinden eines Mannes, welcher fähig ist, sie zu unternehmen und zu Stande zu bringen. Galeazzo Alessi bewies bei dieser kühnen Construktion, daß er im höchsten Grade die Kunst besaß, Großes mit der größten Sparsamkeit der Mittel auszuführen. Man bewundert hier die sinnreiche Anwendung des Bauholzes von unbeschlagenen Tannen und die Kunst, mit welcher alle Stücke auf diesem großen Dache so vertheilt sind, daß sie die größte Solidität ohne Druck auf die Stützen hervorbringen, die überdieß in diesem großen Umkreise nicht sehr dick sind. Die nämliche Oekonomie der Mittel und die nämliche Leichtigkeit der Materialien bemerkt man an dem Gewölbe, welches von innen nothwendig gedrückt ist. Dieses Gewölbe ist mit Stuckatur-Arbeiten verziert, die auf Rohr aufgetragen sind, welches auf eine Holzconstruktion aufgenagelt ist.

Die äußere Anordnung der Loge der Banquiers besteht in ihrem ganzen Umfange aus Arkaden, welche statt der Pfeiler auf zwei gekuppelten dorischen Säulen von Marmor ruhen. Ueber diesen Arkaden erhebt sich eine Attika, die mit Feldern geziert ist. Die drei der Eingangs-Façade haben Tropheen in Basreliefs. Die Ecken des Gebäudes sind durch Bossagen verstärkt. Die Länge dieser Loggia beträgt 105, ihre Breite 65 Fuß.

Der längste Artikel würde, wenn man Nichts auslassen wollte, die Anzeigen aller Arbeiten Galeazzo's Alessi und aller Denkmäler nicht erschöpfen, womit er die Stadt Genua und

ihre Umgebungen bereichert. Es ist schwer zu sagen, ob die Landhäuser, womit dieselbe umgeben, die Gebäude innerhalb ihrer Ringmauern nicht noch an Pracht und Reichthum übertreffen. Wir werden uns darauf beschränken, nur zwei oder drei der merkwürdigsten Compositionen unseres Architekten von Lusthäusern anzuführen, mit denen der Umfang des Raumes ihm jene Nebenbequemlichkeiten zu verbinden erlaubte, die bei den Wohnungen in den Städten selten anzubringen sind.

An der Spitze dieser Landhäuser stehe die Villa Pallavicini. In Mitte eines großen Parterre's zeigt sich der Pallast zunächst am Ende einer schönen Allee, welche dahin führt. Von dieser Seite ist der mittlere Theil der Façade zurückspringend. Die Seite gegen den Garten bildet eine gerade fortlaufende Linie. Auf einem sehr wenig erhöhten Untersatze erhebt sich eine erste Säulenreihe jonischer Ordnung. Die zweite Etage ziert eine Ordnung kannelirter korinthischer Säulen. Das Innere besteht aus wenigen aber großen und symetrisch eingetheilten Gemächern. Dem Pallaste gegenüber befinden sich im Garten zwei große, viereckige, mit Geländersäulen umgebene Wasserbecken, welche den übrigen Pflanzungen Wasser im Ueberflusse liefern. Das Ende derselben bildet eine sehr schöne, mit Musivarbeit verzierte Grotte, in welcher ehemals lebendiges Wasser hervorsprudelte, das in künstlich angelegten Felsen gesammelt wurde. Zu beiden Seiten dieser Grotte sind sehr bequeme Aufgänge angebracht. Diese ganze Architektur ist eben so verständig als elegant, und es herrscht hier ein gemäßigter Reichthum, welcher der Reinheit nicht nachtheilig ist.

Die Villa Giustiniani, in dem Flecken Albaro, ist eine der seltensten Schöpfungen Galeozzo's Alessi. Die erste Etage des Palastes hat seinen Untersatz von einer Art sehr großer abgerundeter Steine. Sie ist mit dorischen Säulen geziert; die des mittlern Theiles des Gebäudes tragen drei Arkaden,

welche den Eingang in ein schönes Vestibül bilden, aus dem man in einen durch zwei Seitenfenster erhellten Saal im Erdgeschosse gelangt. Zur Linken ist die sehr bequeme Haupttreppe von drei Absätzen, welche in die obere Etage führt. Hier ist besonders der schöne Vorsaal nach Art einer Loggia merkwürdig, in deren Verzierung Galeazzo Alessi das Seltenste und Herrlichste geleistet, was die Kunst vermag. Man bewundert hier die Eleganz der Bogen, die auf der einen Seite sich auf Säulen stützen und auf der Seite der Mauer durch große Nischen wiederholt werden. Das Gewölbe ist mit achteckigen Feldern, gefüllt mit sehr hervorspringenden Einsetzrosen, geziert. An beiden Enden sind große Nischen mit Standbildern angebracht. Von hier gelangt man in einen prächtig verzierten Saal. Man muß gestehen, daß die innere Eintheilung dieses Palastes im Allgemeinen herrlich und bequem, voll Geschmack und sehr verständig ist. Doch würde man in unserer Zeit wünschen, daß der Architekt eine kleinere Verbindungstreppe angebracht. Diese Bequemlichkeit wird in den Palästen jener Epoche allgemein vermißt. Aber was für uns ein Bedürfniß wäre, dem der Architekt nothwendig entsprechen müßte, war es damals keineswegs. So wahr ist es, daß man bei Beurtheilung der Werke der Architektur, auf die Einrichtungen und Gewohnheiten jedes Jahrhunderts Rücksicht nehmen muß.

In der Vorstadt di San Piero d'Arena zählt man mehrere schöne Paläste, die nach den Zeichnungen Galeazzo Alesi's erbaut worden. Unter diesen zeichnet sich besonders der Palast der Familie Grimaldi aus. Aber noch mehrere und längere Erwähnungen dieser Art würden den Plan unseres Werkes überschreiten und den Leser unnützer Weise ermüden, da solche Beschreibungen höchst langweilig sind, wenn man nicht auch die Augen an ihrer Verständigung Theil nehmen lassen kann.

Die Meisterwerke, womit Galeazzo Alessi Genua während seines langen Aufenthaltes daselbst bereichert, hatten die Auf-

merksamkeit und, man könnte sagen, den Neid der übrigen großen Städte Italiens rege gemacht. Ferrara, Bologna, Perusa und Mailand stritten sich um den Besitz dieses berühmten Künstlers und um die Ehre, einige Werke seines Talents aufweisen zu können.

Nach Bologna berufen, baute er dort für den Regierungspalast einen prächtigen, mit vier dorischen Säulen gezierten Eingang. Der Architekt war in der Eintheilung des Frieses dafür besorgt, die Metopen hinsichtlich der Breite alle unter sich gleich zu machen. Indessen gelang es ihm nicht, sie vollkommen viereckig zu machen, obgleich er seinen Fries weit über die Vorschrift Palladio's und Vignola's erhöht. In dem nämlichen Palaste führte er eine große Kapelle auf, wobei er eben so viel Geschmack als Geschicklichkeit bewies. Man verdankte ihm die Vollendung des Palastes des Instituts nach den Zeichnungen Pellegrino Tibaldi's und mehr als einen Plan für das immer noch projektirte Portal der großen Kirche di San Petronio.

Mailand hat mehrere merkwürdige Gebäude von Galeazzo Alessi aufzuweisen, die unter die schönsten dieser großen Stadt gezählt werden müssen. So sieht man noch jetzt den prächtigen Palast des Herzogs von Torre nuova, Thomas Marini; die schöne Façade der Kirche di San Celso; den Saal des Gebäudes del Cambio, genannt l'Uditorio; und besonders die Kirche von St. Viktor, die er von Grund aus erbaut.

Galeazzo Alessi hatte sich einen solchen Ruf erworben, daß man aus allen Ländern Plane und Zeichnungen zu Gebäuden von ihm verlangte. Er sandte deren nach Neapel und Sizilien, nach Flandern und nach Teutschland.

Aber Perusa, seine Vaterstadt, sollte einen Beweis seiner Vorliebe haben. Nach der Einladung des Herzogs della Corgna baute er für diesen Herrn an dem See Trasimene einen der größten Paläste, die man kennt, und welcher

füglich zu einer königlichen Wohnung dienen könnte. Einen andern Palast ließ ihn der Kardinal, Bruder des Herzogs, in einer reizenden Lage nicht fern von der Stadt aufführen.

Wenn kein Architekt, dessen Ruf sich so weit verbreitet, sich so vieler Schöpfungen seines Genies zu rühmen vermag, so scheinen auf der andern Seite die Ehrenbezeigungen, womit er überhäuft wurde, der Celebrität seines Talentes und der Mannigfaltigkeit seiner Verdienste gleich zu kommen. Vom König von Portugal zum Ritter erhoben, waren ihm neue Auszeichnungen am Hofe des Königs von Spanien vorbehalten, der sich Seiner zu verschiedenen Projekten für das Eskurial bediente. Zu Perusa wurde er unter den Beifallsbezeigungen seiner Mitbürger in das adeliche Collegium della Mercanzia aufgenommen. Mit einem besondern Auftrag an Papst Paul V. abgesandt, wurde er von ihm mit großer Auszeichnung empfangen. Wahrscheinlich erhielt während seines damaligen Aufenthaltes in Rom der Kardinal Odoardo Farnese von ihm die Zeichnung einer Vorderseite für die Jesuskirche. Aber der Plan wurde zu kostspielig befunden.

Nach Perusa zurückgekehrt und immer mit Bitten bestürmt, die größten Werke zu übernehmen, fand Galeazzo Alessi, daß ein großer Ruf auch eine eben so große Last werden könne. In der That vermehrte sich dieselbe von Tag zu Tage in eben dem Grade, als seine Kräfte sich verminderten. Dieß fühlte dieser bis dahin unermüdliche Künstler. Und da die Kraft seines Geistes die seines Körpers überlebt, würde er keine Ruhe gefunden haben, wenn nicht der Tod seinen langen Arbeiten ein Ziel gesetzt.

Er starb den letzten Tag des Decembers 1572. Man hielt ihm ein prächtiges Leichenbegängniß in der Kirche di San Fiorenzo, wo sein Körper in seinem Familienbegräbnisse beigesetzt wurde.

Kein Grabstein bezeichnet gegenwärtig den Ort, wo seine Gebeine ruhen, und es scheint gewiß, das man ihm kein Grabmal errichtet.

Da die Denkmäler, die man zur Verewigung des Andenkens der Verstorbenen bestimmt, stets nur aus zerbrechlichen und vergänglichen Materialien bestehen, würden alle Künste umsonst versucht haben, dem Galeazzo Alessi ein Denkmal zu widmen, das an Größe und Dauer nicht weit hinter demjenigen zurückgeblieben, welches er sich selbst errichtet, und das mehr als irgend ein Anderes den Einwirkungen der Zeit zu trotzen vermag. Dieses Denkmal ist die Stadt Genua selbst, die ihm durch die Pracht, den Glanz und die Solidität ihrer Gebäude gleichsam ein zweites Daseyn verdankt, und noch den Namen Galeazzo Alessi verkündigen wird, wenn längst schon die letzten Spuren so vieler Grabsteine verschwunden seyn werden.

Außer den Werken, welche die Unsterblichkeit seines Namens verbürgen, hatte er indessen auch noch das Glück, sich in einer Familie zu überleben, welche durch das große Vermögen, das er ihr hinterließ, in den Stand gesetzt wurde, die wichtigsten Stellen zu bekleiden und den höchsten Rang in der Gesellschaft zu behaupten. Wir finden seinen Namen mit vieler Auszeichnung bis zum Anfange des letzten Jahrhunderts durch eine lange Folge von Personen fortgepflanzt, welche Pascoli der Reihe nach her erzählt. Dergleichen Details, kostbar für Landsleute, eignen sich ohne Zweifel sehr gut in eine besondere Sammlung der Künstler von Perusa. Wir aber glaubten, daß dieselben dem Geiste und dem weit allgemeinern Gesichtspunkte einer historischen Sammlung fremd bleiben müßten, die, wie die Unserige, nur auf die Auswahl der kleinen Anzahl privilegirter Künstler beschränkt ist, deren Celebrität sie in jene ideale Region des Ruhmes erhoben, zu welcher dem Genie allein der Zutritt gestattet ist.

PIRRO LIGORIO.

E. Ollivier sc.

VILLA PIA, DANS LES JARDINS DU VATICAN, À ROME.

T. 1. p. 309.

Pirro Ligorio,

gestorben im Jahre 1580.

Man hat durchaus keine Nachricht über den Ursprung und den ersten Unterricht dieses geschickten und gelehrten Künstlers; selbst das Datum seiner Geburt ist unbekannt. Man weiß nur, daß er ein Neapolitaner war, daß er sehr frühzeitig nach Rom kam, wo er sich auf alle Arten von Studien verlegte und die verschiedenen Kenntnisse sich eigen machte, welche die Denkmäler der alterthümlichen Architektur demjenigen gewähren, welcher nicht zufrieden, ihre Eigenschaften nachzuahmen, auch den Ursachen nachzuspüren und selbst die Grundsätze ihrer Schönheit zu erforschen sucht.

Wir wissen nicht wodurch und auf welche Weise er die Gunst des Papstes Paul IV. erlangt, der ihn zum Architekten der St. Peterskirche ernannte. Vielleicht diente ihm der Titel eines Landsmannes zur Empfehlung bei dem obersten Priester. Da sich indessen zwischen ihm und Michel Angelo einige Zwistigkeiten erhoben, erhielt der Einfluß des Letztern die Oberhand und Pirro Ligorio wurde seiner Stelle entsetzt. Man glaubt demnach, daß in der ganzen St. Peterskirche keine Spur seines Talentes übrig, wenn man nicht etwa die Zeichnung des Grabmals des Papstes Paul IV. dafür erkennen will, die Einige ihm zuschreiben und welche Pius IV. von ihm verlangt haben soll.

Der einzige Palast, den wir unter den merkwürdigen Palästen Roms als das Werk Pirro Ligorio's bezeichnet

finden, ist der Palast Lancelloti, welcher, zur Unterscheidung von einem Andern dieses Namens, an dem einen Ende des Platzes Navona erbaut ist. Es ist eine sehr brave Masse von 130 Palmen in der Länge, auf 80 in der Höhe und besteht aus vier Etagen, das Erdgeschoß, das heißt die Fenster des Untersatzes mit inbegriffen, wo man mit Einschluß des Thores sieben Oeffnungen zählt, deren senkrechte Einfassungen aus abwechselnd mehr oder weniger starken Bossagen bestehen; die nämliche Eintheilung findet man auch in dem Untersatze. Der Ueberrest der Façade des Gebäudes besteht ganz in sehr kräftigen, regelmäßig behauenen vorstehenden Werkstücken, die sich zwischen den Etagen, so wie zwischen den Fenstern, deren Einfassungen von einem sehr einfachen Style sind, gleichförmig und symetrisch vertheilt finden. An dem Gesimse bemerkt man ebenfalls nichts sehr Merkwürdiges. Aber an diesem Aeußern findet man eine ernste und strenge Uebereinstimmung und einen Charakter, dessen Einfachheit selbst den Haupteffekt macht, sehr lobenswürdig.

Sei es, daß Pirro Ligorio, indem er sich Untersuchungen und Privatarbeiten gewidmet, die sich auf den wissenschaftlichen Theil der Architektur bezogen, weniger nach Gelegenheit gestrebt, seine Kenntnisse in großen Unternehmungen praktisch anzuwenden, oder daß ihn das Glück von dieser Seite weniger als die meisten berühmten Architekten seiner Zeit begünstigt: genug, man kennt zu Rom, wo er sich doch sehr lange aufgehalten, wenig Gebäude von ihm. In allen Fällen aber muß der Ruf eines Künstlers, so ferne er wenigstens auf die Nachwelt gelangen soll, sich weniger auf die Quantität als auf die Qualität seiner Werke gründen. Wir fügen noch hinzu, daß das Talent des Architekten nicht nach der Größe der Gebäude zu bemessen, die er aufgeführt. Dieß hat uns Pirro Ligorio durch eines der kleinsten zugleich aber berühmtesten Denkmäler Roms bewiesen, dessen Ruhm

sich stets vermehrt und immer vermehren muß, so lange mit der gesunden Kritik des Geschmackes noch Liebe für Werke des Genie's herrschen wird.

Wir sprechen hier von der reizenden Villa pia, sonst Casino del papa genannt, welche die Hauptzierde der Gärten des Vatikan's, eine kleine Schöpfung, aber die originellste vielleicht der neuern Architektur ist. Sie ist auch am Meisten geeignet, uns eine lebhafte und richtige Idee von dem Bilde zu geben, das uns alte Autoren von ihren Landhäusern entworfen; und was etwa an demselben noch fehlen mag, kann unsere Einbildungskraft sich aus den wenigen, dem Zahn der Zeit entgangenen Ueberresten alterthümlicher Wohnungen sehr leicht ergänzen. Wenn man sowohl in den Mannichfaltigkeiten des Plans der Villa pia, als in den so eleganten Details ihrer Aufrisse Alles betrachtet, was ihr Gesammtganzes Seltenes und von solcher Originalität darstellt, daß keines von den neueren Werken damit zu vergleichen, so wird man versucht zu glauben, daß Pirro Ligorio diese Composition von einem unbekannten Ueberreste oder Bruchstücke eines der Lusthäuser irgend eines Lucullus entlehnt. Gewiß aber war dieß nicht der Fall; und selbst wenn er möglich gewesen, hätte Pirro Ligorio einer solchen Hülfsquelle nicht bedurft. Er wußte etwas Besseres zu thun, als sich ein alterthümliches Werk anzueignen, oder dasselbe in einem seiner Projekte durchzuzeichnen: er wußte sich die Grundsätze und die Quelle selbst eigen zu machen, woraus die Alten geschöpft. Ohne allen Zweifel ist seine Villa pia ein Ausfluß derselben, und sein Geist ganz voll, wie wir sehen werden, von den Ideen, den Formen, den Doktrinen und den Gebräuchen des Alterthums, würde sogar Nichts aus sich selbst hervorbringen können, was nicht die Alten, wenn Einige von ihnen wieder auf die Welt zurückgekehrt, für ihr Werk erkannt haben würden.

Nichts ist schwerer als dem Geiste ein bestimmtes Bild von der Annehmlichkeit und Schönheit der Werke der Architektur, besonders solcher Werke, die sich vor Allem durch die Feinheit und Eleganz der Erfindung empfehlen, mit Worten zu entwerfen. Deßwegen entlehnen wir hier, als das Beste, was man hierüber finden kann, die kurze Beschreibung, welche die Herren Percier und Fontaine in ihrem Werke über die berühmtesten Lusthäuser Roms und seiner Umgebungen über dieses herrliche und malerische Gesammtganze gegeben. Sie sagen hierüber:

Sie (die Villa pia) wurde nach dem Vorbilde der alterthümlichen Häuser erbaut, die Pirro Ligorio sich zum Gegenstande eines besondern Studiums gemacht. Dieser geschickte Künstler, welcher mit den Talenten eines Architekten die Kenntnisse eines gelehrten Alterthumskenners verband, wußte auf einem sehr kleinen Raum Alles zu vereinigen, was dazu beitragen konnte, diese Wohnung zu einem höchst angenehmen Aufenthalte zu machen. Im Mittelpunkte eines mit Blumen geschmückten Amphitheaters, von grünen Hainen umgeben, baute er eine offene Loge, die er mit Stuckaturarbeiten und schönen Gemälden zierte. Er führte dieselbe auf einem Untersatze auf, welchen das Wasser eines, von Marmor, sprudelnden Quellen, Bildsäulen und Vasen umgebenen Beckens bespült. Zwei Treppen führen zu Ruheplätzen, welche durch kleine mit Nischen und Bänken von Marmor gezierte Mauern vor Wind und Wetter geschützt, im Schatten der Bäume die sie umgeben, einen ersten Ruhepunkt gewähren. Zwei Säulenlauben, deren innere Wände mit Stuckaturarbeiten bedeckt, führen auf beiden Seiten in einen, in Feldern von Musivarbeit gepflasterten Hof, welcher durch eine Brustmauer geschlossen und mit Sitzbänken umgeben ist, die sehr zweckmäßig vertheilt sind. Diesen Hof ziert eine Fontaine, deren Wasser aus einer Vase von kostbarem Marmor sprudelt. Im

Hintergrunde des Hofs, der Loge gegenüber, gelangt man durch ein mit Säulen, Musiv-, Stuckaturarbeiten und Basreief's von einer wunderbaren Composition geziertes Vestibül in das Erdgeschoß des Haupt-Pavillons. Die Zimmer der ersten Etage sind mit prächtigen Malereien bereichert. Endlich entdeckt man oben aus einer kleinen Loge, welche sich über das Gebäude erhebt, die Gärten des Vatikan's, die Ebenen, welche die Tiber durchläuft und die schönsten Gebäude Roms."

„Diese schöne Wohnung ist mit einem Graben umgeben, der sie gegen die Feuchtigkeit der Gewässer schützt, die sich von dem Berge über den Abhang herabstürzen, auf welchem dieselbe erbaut ist. Die Malereien, die Musiv-, Stuckatur- und Bildhauerarbeiten, welche das Innere und die Façaden des eleganten Gebäudes zieren, sind von Zuccheri, Barozzio, Santi di Tito und anderen berühmten Künstlern ausgeführt, die zur Vollendung dieses Gesammtganzen beigetragen."

Auf dem vordern Giebel der Loge oder des kleinen Portikus, welcher über der Fontaine angebracht, gleichsam das Titelblatt der ganzen Composition bildet, liest man folgende Inschrift:

PIUS. IUL. MEDICES. MEDIOLANEN. PONTIF. MAXIMUS.
IN. NEMORE. PALATII. VATICANI. PORTICUM. ABSIDATAM.
CUM. COLUMNIS. NUMIDICIS. FONTIBUS. LYMPHÆO.
IMMINENTEM. E. REGIONE. AREÆ. EXTRUXIT.
ANN. SAL. M. D. L. X. 1.

Sei es Ungenauigkeit der Ueberlieferung oder Nachlässigkeit der Geschichtschreiber, oder endlich wirklich wahr, daß zwischen den Arbeiten der Architektur und der Alterthümer dieser Kunst getheilt, der gelehrte Künstler im Laufe seines Kunstlebens die archeologischen Studien dieser Beziehung den praktischen Bauunternehmungen vorgezogen; genug, wir finden, außer der

obigen, durchaus keine authentische Nachricht von Gebäuden, welche Pirro Ligorio aufgeführt.

Gewiß ist, daß kein Architekt, kein Alterthumsforscher vor ihm sich mit so viel Eifer und Erfolg beschäftigt, durch die Maaße und das äußere Bild der Denkmäler so viele kostbare Ueberreste des Alterthums zu sammeln und bekannt zu machen. Er nahm zu Neapel, in Rom und in dem übrigen Italien unzählige Zeichnungen von denselben auf.

Er scheint sich mit der Sammlung derselben und ihrer Vermehrung noch besonders zu Ferrara beschäftigt zu haben, wohin er im Jahre 1568 durch den Herzog Alphons II. berufen wurde, der ihn mit einem monatlichen Gehalte von fünf und zwanzig Goldskudi zu seinem Architekten ernannte. Er ließ sich in dieser Stadt häuslich nieder, heirathete und starb dort, geliebt nnd geschätzt von den Prinzen des Hauses Este, die ihm mehr als eine Gelegenheit verschafften, seine Talente in ihrem vollen Glanze zu zeigen. Er besserte die Beschädigungen aus, welche die Stadt durch die Ueberschwemmungen des Po erlitten und gab die Zeichnungen zu mehr als einem Gebäude.

Aber Pirro Ligorio scheint weit mehr darauf bedacht gewesen zu seyn, die Werke des Alterthums kennen zu lernen, als die Seinigen bekannt zu machen. Man weiß, daß noch gegen das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts seine Neffen eine unermeßliche Sammlung seiner Zeichnungen besaßen. Er hatte ihnen seine Manuskripte über die Architektur und die Alterthümer, geziert mit einer Menge schöner Zeichnungen, hinterlassen, welche nach und nach in die Bibliotheken der Herren Gardellini und Crispi in Ferrara übergingen und in der Folge von Carl Emanuel I., Herzog von Savoyen, um den Preis von achtzehn tausend Dukaten gekauft wurden.

Indessen muß man bemerken, daß die Meisten dieser Zeichnungen der strengen mathematischen Genauigkeit entbehren,

die man seither den gezeichneten oder gestochenen Copien der alterthümlichen Denkmäler gegeben. Wir fügen sogar hinzu, daß die bis in's Kleinste gehende Sorgfalt, welche gegenwärtig jeder Künstler auf die Maaße, die Details und die Formen einer kleinen Anzahl Gebäude verwendet, dem Pirro Ligorio wegen der Menge der allenthalben gesammelten Alterthümer, durchaus unmöglich gewesen. Man darf sie daher nur mit einiger Vorsicht zu Rathe ziehen.

Wie dem auch seyn mag, so muß man, da viele von den Originalien dieser Zeichnungen entweder gar nicht mehr existiren, oder im Laufe von mehr als zwei Jahrhunderten, Theils durch die Zerstörungen der Zeit und Theils durch die Sorglosigkeit der Menschen, außerordentlich gelitten, dennoch gestehen, daß man ihm für die Erhaltung vieler Thatsachen, Autoritäten, kostbarer Zusammenstellungen, sinnreicher Vergleiche, so wie endlich von Gegenständen, die, obgleich nicht treu kopirt oder der nöthigen Genauigkeit entbehrend, darum nicht weniger treu den Charakter und den Geschmack des Alterthums bezeichnen und kostbare Ueberlieferungen seiner Grundsätze sind, sehr vielen Dank schuldig ist.

Einige Kritiker haben zwar, und selbst schon zu seiner Zeit, mehrere seiner Fehler gerügt. Man warf ihm vor, daß er aus Mangel an genugsamer Kenntniß des Lateins auf Treu und Glauben hin falsche Inschriften gegeben. Indessen haben Verschiedene der berühmtesten Alterthumsforscher, wie Spanheim, Maffei, Muratori und Tiraboschi, derselben mit Lobeserhebung erwähnt, und ihn dadurch gegen jene Kritik gerechtfertigt. Endlich bezeichnet ihn Gio. Matteo Toscano, der sich rühmte, Pirro Ligorio zu Rom gekannt zu haben, als einen Mann, welcher (totius antiquitatis peritissimus, nulliusqne bonæ artis ignarus) des gesammten Alterthums in hohem Grade kundig und keiner guten Kunst fremd war.

Die Manuskripte Pirro Ligorio's bestehen in dreißig Folio-Bänden, wovon mehrere dem Herzog Alphons von Ferrara zugeeignet waren. Die Beschreibung derselben findet man in dem Catalog der Manuskripte der Bibliothek von Turin, Vol. 2. Nach einigen Reisenden beliefen sich diese Manuskripte auf vierzig Bände und die zehn, welche in Turin fehlten, befanden sich in der königlichen Bibliothek zu Neapel. Zwölf Bände dieser Manuskripte werden auch in der Bibliothek des Vatikans aufbewahrt; aber es sind blos Copien, welche auf Befehl der Königin Christine von Schweden von den Originalien veranstaltet worden.

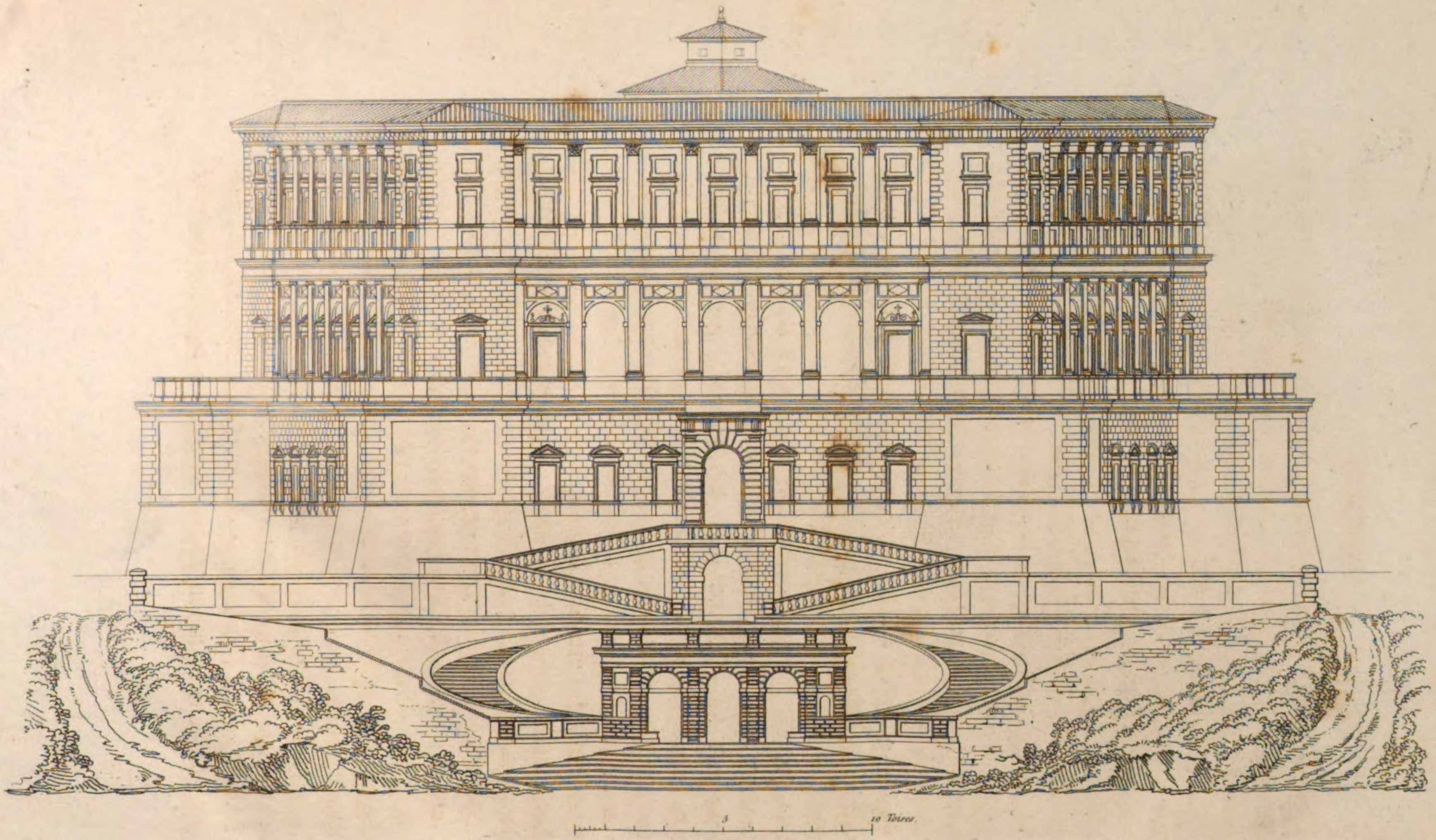
Von dieser unermeßlichen Sammlung wurden bis jetzt nur einige abgesonderte Theile bekannt gemacht, z. B. ein Band über die Alterthümer Roms: Delle antichità di Roma nel quale si tratta de' circhi, teatri e anfiteatri con le paradosse, Venetia, 1653; ein Werkchen: de Vehiculis, in's Lateinische übersetzt und herausgegeben von Schäffer. Frankfurt 1761.

Das Werk Pirro Ligorio's aber, welches die Künstler am Meisten kennen, ist die muthmaßliche Wiederherstellung des alten Roms, von ihm in einem großen Gemälde entworfen, worin alle Gebäude dieser großen Stadt, von denen sich noch Ueberreste oder geschichtliche Nachrichten, oder auch nur bloße Erinnerungen erhalten, in Aufrissen verzeichnet sind. Die Elemente dieser Arbeit waren ohne Zweifel zur Zeit unseres Architekten noch in größerer Anzahl vorhanden, und man erkennt in dem Gemälde deutlich eine ziemlich treue, obgleich abgekürzte Nachahmung der Denkmäler, welche noch gegenwärtig bestehen. Zwar stellen die Meisten dieser Plane und Aufrisse von Gebäuden nur willkürliche Compositionen dar, die durchaus kein bestimmtes Modell haben konnten. Indessen gibt Nichts eine bessere Idee von dem, was sie seyn mußten. Pirro Ligorio hatte die Anzeigen davon allenthalben sowohl auf den Basreliefs

als den Kehrseiten der Medaillen gesammelt. Und da sein Kopf mit allen Typen der Architektur, mit allen Formen, allen Details und allen alterthümlichen Compositionen angefüllt, so hatte er bei dieser großen Arbeit keine andere Mühe, als die unzählbaren Combinationen, welche das Genie der Alten, ohne sich jemals zu wiederholen, von einigen einfachen Grundsätzen und wenigen, einer großen Verschiedenheit fähigen Typen zu machen wußte, darin aufzunehmen, zu ordnen und zu vervielfältigen.

Die Ansicht und das Studium dieses Gemäldes des alten Roms kann sowohl für den Alterthumsforscher als für den Architekten von Nutzen seyn, welche beide daraus zwar weder Nachrichten, die man beim Worte fassen, noch Muster, die man sklavisch copiren kann, wohl aber Analogien entnehmen können, die geeignet, das Urtheil richtig zu leiten, oder Eingebungen, welche fähig sind, das Gedächtniß des Künstlers oder die positiven Studien an den noch vorhandenen Ruinen mit Hülfe der Einbildungskraft zu ergänzen.

Pirro Ligorio hatte den allgemeinen Plan der Villa Adriana zu Tivoli und zwar zu einer Zeit wieder hergestellt, wo noch weit mehr Zeugen dieser Gesammt-Construktionen vorhanden waren, als deren jetzt noch übrig. Franzesko Contini ließ denselben im Jahre 1751 in Kupfer stechen und fügte mittels Hinweisungs-Buchstaben eine Beschreibung bei, die aber wegen ihrer Kürze nicht genügen kann. Man muß daher bedauern, daß er nicht die ganze historische Nachricht mitgetheilt, womit der Urheber des Plans denselben begleitet, und welche weit umfassender ist und viele merkwürdige Umstände und gelehrte Untersuchungen enthält.



E. Ollivier sc.

CHÂTEAU DE CAPRAROLA, PRÈS DE ROME.

T. 1, p. 319.

Giacomo Barozzio genannt (Vignola),

geboren zu Vignola im Jahre 1507, gestorben im Jahre 1573.

Dieser berühmte Architekt, der sich durch seine Werke und seine Schriften den Namen eines Gesetzgebers der neuern Architektur erworben, wurde im Jahre 1507 zu Vignola, einem Landgute auf Modenesischem Gebiete, geboren, von dem er den Namen annahm, unter welchem er fortwährend allgemein bekannt war. Sein Familienname war keineswegs unbekannt. Sein Vater, Klemens Barozzio, ein Mailändischer Edelmann, hätte ihm außer den Vorzügen seiner Geburt ein großes Vermögen hinterlassen, wenn ihn nicht die bürgerlichen Kriege in Mailand zu Grunde gerichtet. Er zog sich nach Vignola zurück und suchte vor Allem durch seine Verbindung mit der Tochter eines teutschen Offiziers das Unrecht, welches das Schicksal ihm zugefügt, wieder gut zu machen oder wenigstens zu mildern. Giacomo Barozzio war der einzige Sprosse dieser Ehe. Die glücklichen Anlagen, deren Entwickelung die Natur in diesem Kinde zu beschleunigen schien, versprachen dem Vater eine glücklichere Zukunft. Aber er starb und ließ seinen Sohn noch in einem zarten Alter zurück, aller Hülfsmittel beraubt, außer denen seines früh aufkeimenden Genie's.

Anzeichen, welche selten trügen, verkündigten der Mutter des jungen Vignola den Wunsch der Natur für ihren Sohn. Sie studirte seine Anlagen und, entschlossen, ihre Entwickelung zu begünstigen, schickte sie ihn nach Bologna, um hier die

Anfangsgründe der Zeichnungskunst zu lernen. Der Malerei, zu welcher man ihn bestimmt, waren hierauf seine ersten Studien gewidmet. Aber die Langsamkeit seiner Fortschritte in dieser Kunst trug nur dazu bei, ihm desto deutlicher seinen Beruf zur Architektur zu offenbaren. Hier legte er sich vor Allem auf das Studium der Perspektive, worin er mehr als ein Geheimniß für sich allein entdeckte. Die praktischen Regeln, die er in einer kleinen Abhandlung über diesen Gegenstand herausgab, waren blos das Resultat seiner eigenen Nachforschungen. Diese Regeln, von ihm auf architektonische Zeichnungen angewandt, verbreiteten in Bologna seinen Ruf um so mehr, als Francesco Guicciardini, damals Gouverneur dieser Stadt, sie in eingelegter Arbeit ausführen ließ.

Aber Vignola überzeugte sich bald, daß die Kenntniß Vitruv's und alle spekulativen Kenntnisse, die man sich durch Bücher erwirbt, dem Architekten nicht genügen, und daß ihm Nichts das Studium der großen Modelle des Alterthums zu ersetzen vermag. Er entschloß sich demnach, in den alten Denkmälern Roms, die wahren Meister seiner Kunst zu Rathe zu ziehen und seinen Aufenthalt da zu wählen, wo diese Kunst auch ihre wahre Schule errichtet. Indessen nöthigte ihn das Bedürfniß seines eigenen so wie des Unterhaltes seiner Familie den Pinsel wieder zu ergreifen, ohne jedoch seine neuen Studien darum aufzugeben. Damals bildete sich zu Rom unter den Auspizien mehrerer Personen vom ersten Rang eine Akademie der Architektur. Diese beauftragte Vignola mit den Zeichnungen aller alterthümlichen Gebäude Roms, welche Arbeit seine Neigung vollends entschied und sie für immer der Architektur gewann.

Gegen 1537 verließ Vignola Rom, um den Bologneser Maler und Architekten Primaticio zu begleiten, welcher ihn mit nach Frankreich nahm. Mehrere Zeichnungen, die er Franz I. überreichte, machten ihn diesem Monarchen bekannt und ver-

schafften ihm eine gute Aufnahme. Die zwei Jahre, die er in diesem Lande verweilte, brachte er mit Verfertigung von Zeichnungen und Modellen für Gebäude zu, deren Ausführung aber der Krieg untersagte.

Nach Bologna zurückgekehrt, entwarf er einen sehr schönen Plan für die Vorderseite der großen Kirche von San Petronio, in welchem er darauf sann, den Charakter des Innern dieses Denkmals durch eine geschickte Mischung des alterthümlichen Geschmacks mit dem gothischen aufrecht zu erhalten. Er begnügte sich mit einer einzigen Säulenordnung und die ganze Composition zeichnet sich durch Sparsamkeit der Details aus. Auch erhielt dieser Plan, Trotz des Neides und aller Bemühungen der Mitbewerber, den Urheber desselben in Mißkredit zu bringen, den Vorzug vor allen Anderen und zugleich den Beifall Julius Romanus und Christoph Lombard's, Architekten der Kirche von Mailand.

Um diese Zeit baute Vignola den prächtigen Palast des Grafen Isolani zu Minerbio bei Bologna, und in dieser Stadt das Haus Achilles Bochi's, ein Gebäude, dessen schwerfälligen Geschmack man blos der Phantasie des Eigenthümers zuschreiben muß, welcher auch wollte, daß selbst die Säulen der Thüre durch ungeheuere Bossagen schwerfällig gemacht würden. In dem Portikus der Wechslerbörse legte unser Architekt Beweis von eben so viel Geschmack als Geschicklichkeit ab. Es war dieß weniger eine neue Construktion, als eine Art von neuer Bekleidung, bei welcher man sich nach einer Menge bestehender Unregelmäßigkeiten aller Art richten mußte. Nichts erfordert vielleicht mehr Erfindungskraft und Hülfsmittel, als die Kunst solcher Zusammenstimmungen. Das nützlichste Werk aber, das er in Bologna unternahm, war der große Schiffskanal, den er vollendete und in einer Länge von drei Meilen bis in die Stadt führte. Für diese Arbeit schlecht belohnt, zog er sich nach Piacenza zurück, wo

er den Plan zu dem Herzoglichen Palast entwarf, zu welchem er die Fundamente legte und die Ausführung des Werkes seinem Sohne Hyacinth überließ.

Man weiß nicht bestimmt, zu welcher Zeit Vignola die Kirchen von Massano, von St. Orest, von unserer lieben Frau zu den Engeln zu Assisi, die schöne Kapelle des heiligen Franziskus zu Perusa, nebst einer großen Anzahl von Gebäuden in verschiedenen Theilen Italiens aufgeführt.

Er kam nach Rom zurück und wurde von Georg Vasari dem Papst Julius III. vorgestellt, welcher während seiner Legation in Bologna Vignola kennen gelernt. Er ernannte ihn zu seinem Architekten und vertraute ihm die Führung der Wasserleitung von Trevi. Wichtigere Arbeiten rechtfertigten bald das Vertrauen des Papstes, welcher ihn außerhalb der Porta del Popolo ein Lusthaus, bekannt unter dem Namen Papa Giulio, aufführen ließ. Es wurde nicht vollendet und befindet sich noch heute in einem verlassenen Zustande. Das Hauptgebäude war von Georg Vasari angefangen worden, Vignola aber gab die Zeichnungen zu allem Uebrigen, nämlich: zu dem Hofe, welcher in einer kreisförmigen steinernen Colonnade, mit dem Springbrunnen in einer Vertiefung am Fuße des Gebäudes besteht und mit marmornen Thermen, Treppen und und mit einer rings herum laufenden Balustrade geziert ist. Das Werk hat etwas von der ersten Manier dieses Architekten an sich. Die Decoration der Façade, welche in seinen Werken in Kupfer gestochen, besteht in einer toskanischen Säulenordnung mit Bossagen geziert, mit einem Vorsprung von zwei Pilastern und zwei Wandsäulen, die mit drei Viertel ihres Durchmessers hervorstehen. Die obere Ordnung ist korinthisch, besteht aber blos in Pilastern.

Nicht weit von dieser Villa und ebenfalls an der Flaminischen Straße, bewundert man ein anderes Werk von Vignola: einen kleinen runden Tempel, welcher unter dem Namen der

Kirche des heiligen Andreas bekannt ist. Ihre Masse bildet ein längliches Viereck, über welche sich eine ovale Kuppel erhebt. Diese ist von außen, nach Art des Pantheons, durch drei große Stufen verstärkt. Das Innere ist eben so, wie das Aeußere, mit einer Ordnung korinthischer Pilaster geziert. Das Gesims ist hier ohne Karnieß: eine Unterdrückung, die nach dem ursprünglichen Systeme der griechischen Architektur mit der Anwendung der Säulenordnungen im Innern der Gebäude als sehr wohl verträglich betrachtet werden kann. Der Thüre gegenüber befindet sich in einem vertieften Theile der Hochaltar. Auf den beiden großen Seiten des Vierecks erhebt sich eine Nische, deren Kämpfer sich bei den Pilastern endigt. Die Vorderseite des Gebäudes bildet außen ein nur wenig hervorstehender mit korinthischen Pilastern und einem Giebel gezierter Vorbau; das Ganze stimmt völlig mit dem Innern überein. Die Thüre ist von schöner Einfachheit und das Verhältniß der neben derselben befindlichen nischenförmigen Fenster dem Ganzen sehr entsprechend. Man kann blos an den Verzierungen, die sich zwischen den Kapitälern der Pilaster befinden, einen etwas willkürlichen Geschmack rügen. Der Plan des ganzen Gebäudes ist sehr gut erfunden und seine Eintheilung verständig. In dem allgemeinen Aufrisse, sowohl im Innern als im Aeußern, findet man den Styl und die Manieren des Alterthums den neueren Gebräuchen und Gewohnheiten so schön angepaßt, als man es nur wünschen kann.

Vignola reparirte, oder besser zu sagen, stellte für die Grafen von Monti den Palast wieder her, welcher in der Folge an die Großherzoge von Toskana überging und den man zu Rom gewöhnlich den Palast von Florenz nennt. Zu einem andern Gebäude für die Grafen von Monti, dem Palaste Borgheſe gegenüber, legte er die Fundamente; aber es wurde nicht über den Untersatz hinaus aufgeführt. Man kennt von ihm noch einige andere Werke, denen Trotz ihrer geringen

Wichtigkeit sein Ruf eine gewisse Celebrität verschafft; wie z. B. einige Details des Palastes Farnese und der Theil dieses Palastes, wo sich die Gallerie des Carraccio befindet; eine schöne Pforte an der Kanzlei und eine noch berühmtere an der Kirche von St. Lorenz und Damas; endlich die Vorderseite an den Gärten Farnese auf dem Campo Vaccino, die er auf Befehl des Kardinals Alexander Farnese ausgeführt.

Aber die Protektion dieses Kardinals, der ein großer Liebhaber und Kenner der Künste war und die Talente Vignola's zu würdigen wußte, sollte unserm Künstler weit höhere Unternehmungen verschaffen. Papst Paul III. hatte eben das Institut der Jesuiten genehmigt. Alexander Farnese, ein Neffe des Papstes und eifrig für den Ruhm dieser neu entstandenen Gesellschaft, wollte ihr mit vieler Pracht die Kirche bauen lassen, welche den Namen Jesu führt und vertraute den Bau Vignola an. Dieser Architekt legte im Jahre 1568 den Grund dazu und führte die Kirche bis zum Karnieß auf. Da ihn aber der Tod verhinderte, die letzte Hand daran zu legen; so vollendete Giacomo della Porta, sein Schüler, das Gewölbe, so wie den Dom, und baute die Kapelle der heiligen Jungfrau. Die Zeichnung des Meisters wurde von dem Schüler nicht gewissenhaft befolgt, und man bedauert, daß das Portal der Kirche nicht so ausgeführt worden, wie Vignola dasselbe entworfen. Der Plan dieser Kirche ist der eines lateinischen Kreuzes, dessen oberstes Ende sich in einen Halbkreis endigt. Ihre Länge beträgt inwendig 216, die Höhe des Gewölbes 90 Fuß. Der Mittelpunkt der Bogen erhebt sich nur bis auf zwei Drittheile der Höhe der Säulenordnung, wo dann in dem Raume dieser Höhe Tribunen angebracht sind, den ohne dieselben die Nebenseiten eingenommen haben würden. Diese Neuheit wurde gebilligt und erhielt allgemeinen Beifall. Ebenso bewunderte man die Reinheit der Profile und die zierliche Eintheilung der Hauptpartien der Anordnung.

Jetzt möchte man ihr mehr Reichthum wünschen, besonders wenn man sie in ihrem Verhältniß zu dem Tonnengewölbe betrachtet, das über sie emporsteigt. Da aber dieses Gewölbe so wie die ganze übrige Verzierung nicht das Werk Vignola's sind, so ist ihm dieser Mangel an Harmonie auch nicht beizumessen. Wenn er sein Werk selbst vollendet, würde er wahrscheinlich die Architektur und die Decoration in eine bessere Uebereinstimmung zu bringen gewußt haben, als gegenwärtig unter ihnen herrscht. Er würde weder die Fenstereinfassungen mit so vielen, später erst hinzugekommenen Figuren und Verzierungen, noch die Plinthen des Hauptgewölbes mit so vielen Details überladen haben. Man weiß, daß Giacomo della Porta uur zu sehr geneigt war, in die Massen und die Details der Gebäude, die er aufzuführen hatte, den wenig strengen Styl und den Geschmack an Ueberflüssigkeiten zu bringen, welche die Stuckarbeiter gewohnt, deren Kunst er früher ausgeübt.

Aber das größte Werk Vignola's, und das er das Glück hatte, ganz zu vollenden, war das berühmte Schloß Caprarola, welches er für den Kardinal Farnese aufgeführt. Es ist acht oder zehn Stunden von Rom gegen Viterbo hin gelegen. Die Baustelle wurde auf einem erhöhten, einsamen Orte gewählt, von wo aus aber das Auge eine der reichsten und interessantesten Aussichten genießt. Diese malerische Lage veranlaßte den Plan und die Idee einer mannichfaltigen und theatralischen Composition, die ein ebener und gleichförmiger Boden nie hätte eingeben können. Da der Architekt auf dem Gipfel eines Hügels zu bauen hatte, welcher mit Felsen und Abgründen umgeben war, konnte er sich eine Ausbreitung von Linien, Massen und Nebenconstruktionen erlauben, welche den Eindruck des Hauptgebäudes noch um Vieles verstärken.

Die allgemeine Form des Schlosses ist ein Fünfeck, dessen Untersatz von fünf Bastionen flankirt, dem Ganzen gewissermaßen das Ansehen einer Festung gewährt, und ihm durch

die Mischung der beiden Charaktere der Civil- und Militär-Architektur einen imposanten Styl von Kraft und Größe aufdrückt. Ein Portikus, welcher aus drei mit einer dorischen Säulenordnung in Bossage gezierten Bogen besteht, führt in einen kreisförmigen Hof und bildet gleichsam das Titelblatt der Composition. Durch diesen Hof, welcher von zwei gebogenen flachen Treppen umgeben ist, gelangt man zu einem zweiten Ruheplatze, wo ein zweites Thor zwei neuen flachen Treppen zum Stützpunkte und zugleich zum Eingange in eine mit Böschungsmauern erbaute Terrasse dient, welche gleichsam den ersten Untersatz bildet. Der zweite und eigentliche Untersatz erhebt sich unmittelbar darüber und springt vor der großen Masse des Schlosses etwas hervor. Dieser Vorsprung bildet auf den fünf Seiten des Fünfecks eine Plattform. In der Mitte dieses Untersatzes öffnet sich die Thüre, welche in das Innere des Hofes führt. Das Hauptgebäude oder das eigentliche Schloß besteht aus zwei Etagen oder zwei einzigen Säulenordnungen, welche seinen ganzen Aufriß bilden. Die vordere Seite des Fünfecks bietet eine Gallerie von jonischer Ordnung oder von Säulenhallen mit Pfeilern und Arkaden dar, welche durch Säulen getrennt sind. Der Styl des Ganzen ist eben so elegant, als die Ausführung rein ist. Die zweite Etage hat eine doppelte Reihe Fenster, wovon die oberen in kleinen Oeffnungen (Mezzanino) bestehen. Die Pfeiler sind mit einer Ordnung korinthischer Säulen geziert, die auf Piedestalen ruhen, welche die Höhe der Fensterlehnen haben. Das Gesims, welches sie krönt, besteht aus Kragsteinen, deren Zwischenräume Verzierungen enthalten. Ueber das Ganze erhebt sich eine Balustrade. Die Ecken dieser Façade springen etwas hervor und sind mit keiner Säulenordnung geziert. Die erste Etage besteht aus regelmäßig behauenen vorstehenden Werkstücken mit zwei Reihen Bossagen, die man in der zweiten Etage nur an den Ecken bemerkt.

Das Innere des Hofes nach einem kreisförmigen Plan erbaut, bietet in seinen zwei Etagen eben so viel Adel als Mannichfaltigkeit dar, und besteht aus zwei über einander befindlichen Reihen von Säulenlauben, welche eine ununterbrochene ringsherumlaufende Gallerie bilden. Der untere Portikus besteht aus zehn Bogen, deren Pfeiler mit Oeffnungen in Form von viereckigen Nischen durchbrochen. Ueber den Kämpfern befinden sich ähnliche Oeffnungen, welche aber ganz zirkelförmig sind. Diese ganze Construktion, in Bossagen, hat einen männlichen und großartigen Chararakter. Die nämliche Anordnung herrscht in der obern Etage, nur daß hier jeder der breiten Bogenpfeiler mit zwei halben jonischen Wandsäulen geziert ist, zwischen welchen sich eine viereckige Nische befindet. Vielleicht wäre an dem Gesimse über denselben der Vorsprung zu tadeln, den sie daran verursachen. Diese zweite Säulenordnung bedeckt eine Plattform, welche den ganzen Hof umgibt.

Die bloße Aufzählung der einzelnen großen Partien, sowie der architektonischen Details dieses Gesammtganzen, welche jungen Architekten zum Beispiele und zum Unterricht dienen könnten, würde die vorgesteckten Gränzen dieses Artikels ungebührlich erweitern. Doch müssen wir als eines Meisterstück's in ihrer Art und einer von den vielen Schönheiten dieses Palastes noch der Wendeltreppe erwähnen, durch welche Vignola einen neuen Beweis seines Geschmackes und seiner Geschicklichkeit abgelegt.

Die besonderen Beschreibungen dieses schönen Kunstdenkmals des sechszehnten Jahrhunderts, (unter Anderen in dem Werke der Herren Debret und Lebas) können den Künstler und den Kunstliebhaber in den Stand setzen, sich eine richtige Idee von der Menge der klassischen Details und poetischen Verzierungen zu machen, von welchen das Innere die zahlreichste und mannichfaltigste Sammlung darbietet. Hannibal Carraccio, einer der schönen Geister jener Epoche, leitete den Pinsel der berühmten Zuccari bei ihren Compositionen und

Erfindungen, wodurch sie die schönen Thaten der Farnese miteinander um die Wette feierten. Jedes Zimmer ist irgend einem historischen Zuge oder allegorischen Gegenstande gewidmet, an welchem der Maler hier sein Talent geübt und trägt einen denselben bezeichnenden Namen. Das Eine ist dem Schlafe, das Andere dem Studiren, wieder Andere sind dem Stillschweigen oder der Einsamkeit, Beschiedene den Tugenden oder den mit ihren resp. Attributen abgebildeten Jahrszeiten gewidmet. In Einigen bestehen die Verzierungen in Perspektiven, welche Vignola selbst gemalt, dem diese Arbeiten vorzüglich gelungen.

Fügen wir noch hinzu, daß eines der seltenen Verdienste dieses Schlosses, welches man zu bewundern nicht müde wird, in der verständigen Vertheilung und Verbindung aller einzelnen Theile besteht, die der Architekt sehr zweckmäßig und geschickt anzuordnen wußte. Die Bequemlichkeit der Nebenthüren und geheimen Verbindungsgänge ist hier am weitesten getrieben. Vier sehr große Zimmer in jeder Etage sind so vertheilt, daß jedes einen eigenen Ausgang in die erwähnten kreisförmigen Säulenlauben hat, welche den Hof umgeben, und man somit in denselben aus- und eingehen kann, ohne ein anderes Zimmer zu berühren.

Der Ruf des Schlosses Caprarola zog zu einer Zeit und zieht jetzt noch fortwährend eine Menge Neugieriger und Kenner herbei, obgleich es schon seit lange nicht mehr bewohnt ist. Man erinnert sich noch, welche Lobeserhebung der größte Architekturkenner seines Jahrhunderts, Daniel Barbaro, von demselben machte, als er selbst kam, ein Werk in Augenschein zu nehmen, von welchem die allgemeine Stimme mit Begeisterung sprach. Die strengste Untersuchung, die er hier anstellte, erhöhte die Meinung noch um Vieles, die ihm mündliche und schriftliche Erzählungen davon beigebracht. Er gestand, daß der Ruf desselben, so groß er auch sei, noch bei Weitem seinem Verdienste nicht gleich komme: non minuit, imo magnopere vicit præsentia famam (Die Gegenwart hat den Ruf

nicht geschwächt, sondern noch weit übertroffen). Dieß sind die eigenen Worte des berühmten Commentators des Vitruv's.

Philipp II. ließ damals an dem Gebäude des Eskurial's arbeiten. Es war kaum begonnen, als der Baron Berardino Martirani in dem projektirten Plane Fehler entdeckte, denen es noch Zeit war abzuhelfen. Die Arbeiten wurden eingestellt. Der Baron reiste nach Italien und erhielt von dem Monarchen den Auftrag, sich von den berühmtesten Architekten Plane entwerfen zu lassen. Er sammelte deren zwei und zwanzig von verschiedenen Künstlern, unter welchen sich auch Galeazzo Alessi, Pellegrino Tibaldi, Andrea Palladio u. m. a. befanden. Er theilte sie sämmtlich Vignola mit. Dieser traf eine sinnreiche Auswahl der schönsten Partien jedes dieser Plane, fügte dann seine eigenen Ideen bei und combinirte aus dem Allem ein Gesammtganzes von großer Vorzüglichkeit, welches den allgemeinen Beifall erhielt. Der König von Spanien ließ Vignola unter den vortheilhaftesten Anerbietungen den Antrag machen, in seine Dienste zu treten. Aber umsonst: der Künstler entschuldigte sich mit seinem hohen Alter und den Arbeiten der St. Peterskirche, deren Architekt er seit dem Tode Michel Angelo's geworden.

Vignola hätte um kein anderes Unternehmen die Ehre vertauscht, der Nachfolger dieses großen Mannes in einer Stelle zu seyn, deren Pflichten er sich mit dem Eifer eines Erben entledigte, welcher die Absichten seines Vorgängers gewissenhaft zu erfüllen sucht. Michel Angelo hatte, wie wir bereits aus seinem Leben wissen, den Plan der St. Peterskirche in Form eines griechischen Kreuzes, das heist, mit vier gleichen Armen entworfen, die gewissermaßen nur als Vestibüls oder Einleitungen zu der Kuppel zu betrachten, welche das Hauptgebäude des Tempels bilden sollte. Dieß sollte sich auch im Aeußern des Denkmals verkündigen, welches in seinen vorderen Theilen um 250 Fuß weniger lang, als es durch die Hinzufügung des Schiff's von Carlo Maderno geworden,

ein weit unmittelbareres Verhältniß zwischen der Kuppel und dem Portale dargeboten haben würde. Michel Angelo wollte demnach der Kuppel den Triumpf verschaffen, und es ist sehr zu glauben, daß er auf seinen Nachfolger die Idee vererbt, sie mit vier kleineren Kuppeln zu umgeben, um die Große dadurch noch mehr herauszuheben. Indem sie das Ganze an Zahl und Pracht vermehrten, sollten sie dem Auge zugleich als Maasstab dienen, die Höhe und Mächtigkeit der Masse zu würdigen, die in Mitte ihrer Umgebungen empor steigen sollte.

Dieß war Vignola beauftragt auszuführen; und von ihm sind die beiden kleineren Dome, die jetzt in dem vordern Theile der Kirche dem Auge als Trabanten der größern Kuppel erscheinen. Wenn die beiden Anderen, die ihnen in dem hintern Theile entsprechen sollten, aus mehreren Ursachen, welche damals die Ausführung einstellen konnten, unterblieben, so ist zu vermuthen, daß nachher keine Rede mehr davon war, die Zahl der vier kleinen Dome zu ergänzen; einmal, weil der hintere Theil der St. Peterskirche ihrer Lage nach dem Auge nur eine sehr beschränkte Ansicht darbietet; und dann, weil die beiden kleinen Dome, welche Vignola aufgeführt, auf der vordern Seite, der Einzigen, die sich allenthalben den Augen Aller darstellt, den eben erwähnten Bedingungen hinlänglich entsprechen. Endlich ist es auch begreiflich, daß nach der Verlängerung der Kirche durch Carlo Maderno, wodurch sie die Gestalt eines lateinischen Kreuzes mit einem unermeßlichen Schiffe erhalten, die große Kuppel nicht mehr der Hauptgegenstand und gewissermaßen der Einzige dieses neuen Gesammtganzen seyn konnte.

Uebrigens wußte Vignola vollkommen auf den Geist einzugehen, welcher die Errichtung dieser kleinen Nebenkuppeln befahl. Ihr Verhältniß, sowohl in der Höhe als in der Weite, beträgt ungefähr das Drittel der Großen, das heißt, sie haben außen 60 Fuß im Durchmesser und eben so viel vom Anfang ihrer Trommel bis zum Anfang ihrer Laterne. Anderwärts

würden sie noch allenthalben sehr merkwürdige Denkmale bilden. Hier aber bemerkt man sie blos, um wahrzuuehmen, daß man sie kaum bemerkt. Und dieß war gerade der Effekt, den sie machen sollten und welchen bei jeder Art von Harmonie alles Dasjenige machen muß, was bestimmt ist, nur eine Nebenrolle zu spielen, entweder zum Gegensatz oder zur Vergleichung zu dienen. Was die Form, den Styl, den Charakter der Architektur und der Verzierung betrifft, war Vignola ein viel zu geschickter Künstler, nm nicht einzusehen, daß er diese Nebengebäude mit dem Hauptgebäude in Uebereinstimmung bringen müsse. Indem er dieß aber sowohl in den Massen, als in den Details und allen Theilen der ganzen Anordnung befolgte, hatte er auch Einsicht genug, dieselben nicht zu bloßen Copien der Hauptkuppel zu machen. Eine solche Wiederholung wäre für das Auge höchst langweilig gewesen. Das Ganze hat alle Aehnlichkeit, die es haben muß, um als ein Werk von einer und derselben Hand zu erscheinen, und hinwieder alle Mannigfaltigkeit, welche erforderlich, um die Eintönigkeit der Wiederholung zu vermeiden. Vignola hatte auch Theil an der Construktion der St. Peterskirche, an der Bekleidung jenes ganzen äußern Theils der Kirche mit Travertinstein, welcher von Michel Angelo nach dem Plane und Umfang, den dieselbe vor der eben erwähnten Verlängerung bekommen sollte, begonnen worden.

Vignola hatte sich gänzlich dem Dienste Roms gewidmet, das er wie sein Vaterland betrachtete. Papst Gregor XIII. gab ihm einen ehrenvollen Beweis seines Vertrauens, indem er ihn mit der Beendigung der Streitigkeiten beauftragte, die sich auf der Seite der Stadt Castello zwischen dem toskanischen und päpstlichen Hofe über die Gränzen der beiden Länder erhoben. Der Künstler entledigte sich dieses Auftrags mit eben so viel Eifer als Redlichkeit. Bei seiner Zurückkunft bezeigte ihm der Papst seine volle Zufriedenheit und unterhielt sich mit ihm über eine Stunde lang über verschiedene Projekte. Vig-

nola sollte sich den andern Tag nach Caprarola begeben. Aber in der nämlichen Nacht befiel ihn ein Fieber, welches ihm vor Kurzem eine Unpäßlichkeit verursacht, von der er noch nicht völlig wieder hergestellt war, und brachte ihm am siebenten Tage schon, in seinem sechs und sechszigsten Jahre, den Tod.

Die Akademie der Zeichnungskunst hielt ihm prächtige Obsequien. Sein Leichnam wurde mit vielem Gepränge unter Begleitung aller Akademiker in die Kirche der Rotunde (das Pantheon) getragen und dort begraben. Man hielt es für einen glücklichen Einfall, die Ueberreste des eifrigsten Anhängers der alterthümlichen Kunst in dem schönsten Ueberrest der alterthümlichen Architektur beizusetzen.

Wir haben hier nur der Hauptwerke Vignola's, das heißt, derjenigen erwähnt, auf die sich hauptsächlich seine Celebrität gründet. Wir hätten, ohne indessen seine Ansprüche auf Ruhm bedeutend zu vermehren, diesen Artikel noch durch die Beschreibung mehrerer seiner übrigen Werke, z. B. der Studio publico zu Bologna, des Wasseramphitheaters der Villa Borghese zu Frascati, der Kirche der Santa Anna de' Palafrenieri zu Rom, des Oratoriums von St. Marcellus und verschiedener Paläste, die man ihm zuschreibt, um Vieles verlängern können.

Aber wir beschränken uns hier nur noch auf wenige Worte, die übrigens Stoff zu langen Entwickelungen bieten könnten, nämlich: auf die unerläßliche Erwähnung des Werkes, welches unstreitig Vignola den dauerhaftesten Ruhm verbürgt und seinen Namen noch in frischem Andenken erhalten wird, wenn die Hand der Zeit längst schon alle seine Gebäude zerstört. Dieses Werk ist seine Abhandlung, in welcher er die Architektur in Regeln gebracht, indem er den Verhältnissen derselben durch übereingekommene und einem unveränderlichen Grundsatze unterworfene Maaße so viel möglich eine feste Bestimmung gegeben. Dieses Werk wurde in alle Sprachen übersetzt. Er schrieb es in den letzten Jahren seines Lebens, also zu einer

Zeit, wo die Kenntnisse die Probe der Erfahrung bestanden, und ließ den Druck desselben unter seinen Augen ausführen.

Man kann gleich in der Vorrede zu seinem Buche den Geist erkennen, in welchem dasselbe abgefaßt und welcher weit von jedem Systeme entfernt ist. Man sieht, daß er in den alterthümlichen Denkmälern, die er sich zu Führern gewählt, die Gründe studirt, worauf sich die Regeln stützen, statt sich mit der blos auf lange Uebung sich gründenden Autorität der Beispiele zu begnügen. So bemerkte er hinsichtlich der bei den alterthümlichen Denkmälern angewandten Säulenordnungen: welches wohl diejenigen seien, die zu allen Zeiten und von allen Menschen einstimmig für die schönsten gehalten worden. Er bemerkte ferner, daß sie diesen einmüthigen allgemeinen Beifall einer gewissen Eigenschaft verdanken, in ihrer Composition eine Uebereinstimmung leicht begreiflicher Details und einfacher und klarer Verhältnisse, die sich leicht, die Einen von den Anderen, ableiten lassen, überhaupt ein Gesammtganzes darzustellen, in welchem die kleinsten Theile durch ein augenscheinliches Band der Harmonie sich in den größten begriffen und regelmäßig geordnet finden, welches zusammen genommen das Prinzip der Verhältnisse bildet.

In Folge dieser Beobachtungen entfernte sich Vignola bei der Bestimmung der Verhältnisse zwischen den Theilen seines Gesimses nie von den Verhältnissen, die dadurch die größten, weil sie die einfachsten sind, wie z. B. die Verhältnisse des Doppelten, des Viertels und des Drittels. Diese Methode, welche den schönen Effekt seiner praktischen Architektur in seinen Gebäuden bewirkt, hat auch seiner theoretischen Abhandlung einen besondern Vortheil vor allen übrigen verliehen. Nichts ist von einer einfachern Combination und einer leichtern Ausführung, als sein System der Verhältnisse.

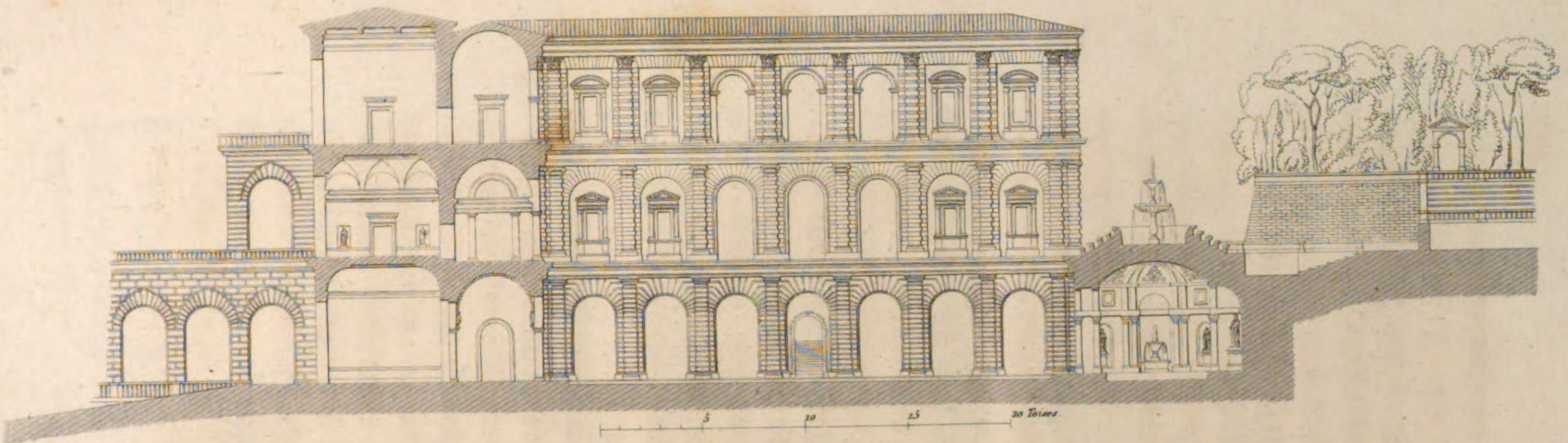
Gewiß ist kein Meister in seinen Maaßen mehr den Fußstapfen der Alten gefolgt, als Vignola. Wenn er sich einige

mal von denselben entfernt, geschah es nur zur Bezweckung einer größern Leichtigkeit. Er war der Erste, welcher die Regeln der Verdünnung und Verdickung der Säulen festgesetzt. Wenn er sich von den Grundsätzen Vitruv's entfernt, welcher für die dünnen Säulen eine mindere Säulenweite als für die stärkeren bestimmt, so ist die Ursache, weil er nach dem Beispiele der Alten durchgängig die Gleichheit des Zwischenraumes zwischen den Säulen von allen Durchmessern annimmt, so ferne die Säulen nicht durch Arkaden getrennt sind. In letzterm Falle aber regulirt er die Säulenweite nach der Weite der Bogen. Uebrigens wäre es umsonst, alle diese Details, die, um wohl verstanden zu werden, der Abbildungen bedürfen, hier weiter auszudehnen. Wir führen nur noch an, daß die Abhandlung Vignola's über die fünf Säulenordnungen das Handbuch der Architekten geworden und ihm den Namen eines Gesetzgebers der Architektur erworben.

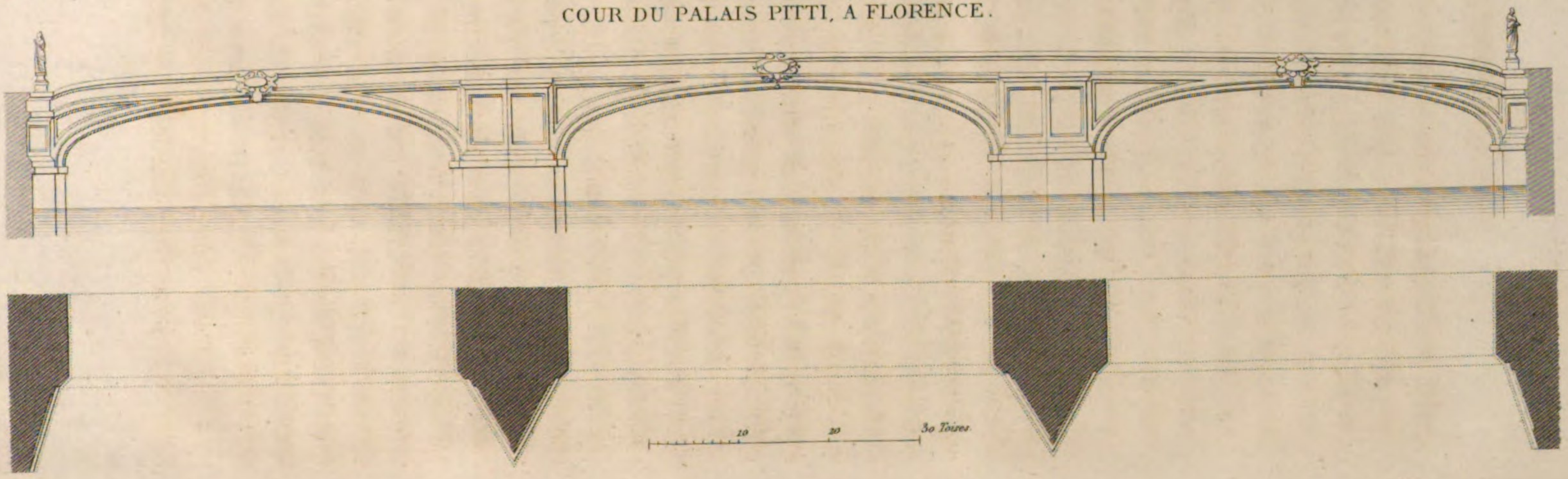
Die moralischen Eigenschaften dieses Architekten glichen seinen Talenten und erwarben ihm die Achtung und die Freundschaft aller derjenigen, mit denen er in Verhältnissen stand. Er war munter und lebhaft, von sanftem und gefälligem Charakter, freimüthig in seinen Reden, ein Freund der Wahrheit, geduldig, besonders aber unermüdlich in den Arbeiten. Mit allen diesen Eigenschaften vereinigte er eine gränzenlose Großmuth und die seltenste Uneigennützigkeit. Durch die zahlreichen Arbeiten, die ihn sein ganzes Leben hindurch beschäftigt, hätte er sich ein großes Vermögen erwerben können; aber sorglos in dieser Beziehung wollte er weder Reichthümer sammeln noch besitzen. Er habe, sagte er, von Gott sich immer erbeten, weder Mangel noch Ueberfluß zu haben. Auch hinterließ er seinem Sohne Hyazinth Nichts als das Beispiel seiner Tugenden und den Ruhm seines Namens.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

AMMANATI.



COUR DU PALAIS PITTI, A FLORENCE.



E. Ollivier sc.

PONT DE LA TRINITÉ, À FLORENCE.

T. 1. p. 337.

Bartolomeo Ammanati,

Florentiner Architekt,

geboren im Jahre 1510, gestorben im Jahre 1592.

Ueber die Familie und die ersten Lebensjahre Ammanati's hat man nur wenig Nachrichten; aber die glücklichen Anlagen, die er (nach Baldinucci) schon sehr frühzeitig verrieth, lassen vermuthen, daß er in seiner frühesten Jugend eine sorgfältige Erziehung genossen. Er selbst erzählt in Noten, die man unter seinen Papieren gefunden, daß er in einem Alter von zwölf Jahren schon seinen Vater verloren, und daß sein ganzes väterliches Vermögen in einem kleinen Landgut, im Werthe von drei hundert Dukaten und in einem Hause bestanden, welches doppelt so viel oder wenig darüber werth gewesen. Das Reellste, was diese Erbschaft für ihn hatte, war demnach die Nothwendigkeit, sich der Arbeit zu widmen, um leben zu können. Da seine Neigung ihn zu den zeichnenden Künsten zog, wählte er die Bildhauerei und unter den damaligen Schulen die des Baccio Bandinelli, eines berühmten Florentinischen Bildhauers, von dem er den ersten Unterricht empfing. Aber, war die fantastische Laune des Meisters Schuld, oder geschah es aus jugendlichem Leichtsinn des Schülers: bald verließ der junge Ammanati seine Schule und die Stadt Florenz und begab sich nach Venedig, um unter Jacopo Tatti, sonst unter dem Namen Sansovino berühmt, seine Studien fortzusetzen. Er machte reißende

Fortschritte. Als er nach Florenz zurückkam, hatte er keinen andern Lehrer als die Bildhauerei der Grabmäler der Medicis von Michel Angelo und machte sich bald durch einzelne Arbeiten von seiner eigenen Composition bekannt.

Unter seine ersten Werke zählt man einen ewigen Vater und zwei Engel in erhabener Arbeit, eine Leda, welche dem Herzog von Urbino, und drei Bildsäulen in Lebensgröße, welche nach Neapel gesandt wurden, wo sie das Grabmal des berühmten Dichters Sannazar zieren. Nach Urbino berufen, machte er dort das Grabmal des Herzogs Franz Maria und einige andere Arbeiten in Stuck. Als er hierauf wieder nach Florenz zurückgekehrt, wurde er mit der Bildhauerei eines Mausoleums beauftragt, dessen Ausführung aber durch einige widrige Umstände verhindert wurde. Der Unannehmlichkeiten, die ihm diese Unternehmung verursachte, müde, verließ Ammanati Florenz auf's Neue und begab sich nach Venedig, wo er als vollendeter Künstler erschien. In Padua hinterließ er einige Denkmäler seiner Geschicklichkeit, und sah im Jahre 1550 zum Zweitenmale Urbino wieder.

Joh. Ant. Battiferri, Bürger und Rechtsgelehrter dieser Stadt, hatte eine natürliche Tochter, die er nachher legitimirte und für sie eine Unterkunft suchte. Sie nannte sich Laura und begann durch ihr seltenes Talent für die Dichtkunst sich großen Ruhm zu erwerben. Ihre gedruckten Gedichte und ihre Correspondenz mit den schönsten Geistern Italiens, besonders mit Annibale Caro, machten in der Folge den Namen der neuen Laura eben so berühmt als den der Geliebten Petrarca's. Ihr Vater war demnach für eine würdige Partie für sie besorgt; aber nur ein großes Talent durfte damals auf diese Verbindung Anspruch machen. Ammanati, bereits durch seine Arbeiten ausgezeichnet, die ihrem Urheber einen glänzenden Ruf verkündigten, schien den Anforderungen vollkommen zu entsprechen. Er heirathete Laura;

und diese Verbindung war für ihn ein neuer Beweggrund, den Ruf, der für die beiden Gatten gleichsam ein Gemeingut geworden, nicht nur zu behaupten, sondern auch noch zu vermehren. Daher war er auf alle Mittel bedacht, seiner Laufbahn, in der er nur erst debütirt, eine größere Ausdehnung zu geben.

Im Jahre 1550 begab er sich nach Rom und verlegte sich hier mit allem Eifer auf das Studium der Architektur, ohne demselben jedoch die Ausübung der Bildhauerkunst aufzuopfern. Der Ruf seiner Geschicklichkeit in dieser Kunst war ihm dahin vorausgegangen. Ihm verdankte er es, daß ihm Arbeiten angeboten wurden, die denselben noch vermehrten, und daß ihm Michel Angelo bei Ausführung der Grabmäler des Kardinals Anton de Monti und seines Vaters in in der Kirche von San Pietro in Montorio den Vorzug vor Raphael von Monte Lupo gab. Diese Wahl schmeichelte Ammanati um so mehr, als eine jugendliche Unbesonnenheit ihn beinahe um die Gunst Michel Angelo's gebracht. Während er noch Schüler zu Florenz war, hatte er gemeinschaftlich mit einem gewissen Nanni di Baccio Bigio dem Anton Mini, einem Schüler Michel Angelo's, einige Zeichnungen seines Meisters entwendet. Dieser beklagte sich, die Zeichnungen wurden zurückgegeben und die Sache hatte keine weiteren Folgen. Man war überzeugt, daß blos die Liebe zur Kunst diese Entwendung veranlaßt. So ließ Vasari, der die Sache für einen Scherz erklärte, Michel Angelo dieselbe betrachten, der hierüber gegen Ammanati immer einige Empfindlichkeit gehegt. Er versöhnte sie, indem er sich zugleich rühmte, daß wenn er sich in dem nämlichen Falle befunden, Michel Angelo seine Vorliebe für die Werke seines Talent's viel theuerer hätte bezahlen müssen.

Ammanati debütirte in der Architektur zu Rom durch die Decorationen des Capitols bei den Festen und Ceremo-

nien, welche die Papstwahl Julius III. veranlaßte. Sein Talent wurde von diesem Papste ausgezeichnet, welcher sich desselben bei seiner Villa, Papa Giulio genannt, bediente, wo er eine mit antiken und modernen Statuen gezierte Fontaine erbaute. Von diesem Augenblicke an war sein Leben, sowohl zu Rom als zu Florenz, zwischen den Arbeiten der Architektur und der Bildhauerei getheilt. Wenn es uns nach dem Zwecke unseres Werkes nur zukömmt, die eine Hälfte dieses Künstlers zu betrachten, so glauben wir indessen versichern zu können, daß der Theil der Architektur den Andern sowohl an Verdienst als an Ruhm übertroffen.

Wir wollen zunächst der Gebäude erwähnen, die er in Rom aufgeführt.

Eines der wichtigsten dieser Stadt, wenn es nach dem ganzen Umfange seines Planes vollendet worden, wäre der Palast gewesen, welchen Ammanati für die Familie Rucelaï aufgeführt, und der nach und nach auf die der Gaetani und der Ruspoli überging. Dieser Palast bildet das Eck der Straße des Corso und derjenigen, welche die Straße der Condotti fortsetzt. Er sollte nach dem ursprünglichen Plane ein großes Viereck bilden und jede Seite eine Länge von 300 Palmen erhalten. Es stehen aber nur zwei Seiten davon, und die Eine erhielt ihre ganze Länge erst im Jahre 1784. Der Hof ist mit offenen Lauben in Arkaden auf Säulen umgeben. Jas Innere des Palastes enthält außer einer schönen und großen Treppe, die ihren Ruhm den Tritten von weißem Marmor aus einem Stücke verdankt, woraus sie ganz gebildet ist, nichts sehr Merkwürdiges. Die beiden Seiten des Gebäudes bestehen aus dem Erdgeschosse, einer Hauptetage und derjenigen, die man Mezzanino nennt, deren Fenster aber viel höher als gewöhnlich sind, so daß sie für eine zweite Herrschaftsetage gelten kann. Jede Seite hat neunzehn Fenster mit Einfassungen in sehr gutem Geschmacke. Das Gesims,

welches diese große Masse krönt, ist von einem schönen Verhältnisse und gut profilirt. In dem Ganzen herrscht Mäßigung, Reinheit und eine sehr wohl verstandene Anordnung. Vielleicht wäre, um der Harmonie der Abtheilungen und der Haupttheile willen, zu wünschen, daß die Etage des Erdgeschosses weniger Höhe haben möchte. Sie ist aber so hoch, daß die ganze Masse sich in zwei gleiche Theile getheilt findet. Man würde vorziehen, daß einer dieser Theile ein solches Maaß hätte, daß er den Andern beherrschte.

Ammanati hatte das Glück, in Rom das Collegium der Jesuiten, eine der größten Massen von Gebäuden aufzuführen, welche die Architektur aufzuweisen. Was man aber in diesem so großen Ganzen, welches in seinem Umfange einen Raum von 2,100 Palmen einnimmt, sehr bedauern muß, ist, daß die allgemeine Zeichnung nicht so ausgeführt worden, wie sie ihr Erfinder entworfen. Mehrere Architekten haben nach einander an seiner Vollendung gearbeitet, jeder aber glaubte, wie es leider allzu üblich, das Werk seiner Vorgänger verändern zu müssen.

Die Hauptfaçade, die so wie der Hof von Ammanati ist, hat eine Länge von 450 Palmen und das Mittelgebäude 180. Obgleich sie durch ihre Masse etwas Imposantes hat, so herrschen doch in den Theilen, aus denen sie besteht, Ungleichheit der Abtheilungen, die ihrem Effekte nachtheilig sind. Die Menge der Fenster schwächt ebenfalls ihren Charakter. Indessen darf man nicht vergessen, daß dieß die Bedürfnisse eines Hauses vorgeschrieben, welches äußerst viele kleine Wohnungen erfordert, und das alsdann hinsichtlich seines Aeußern den Gasthäusern ähnlich, Nichts vom Styl der Paläste haben darf. In diesem Betrachte ist dem Architekten kein Vorwurf zu machen.

Her Hof des Collegiums ist einer der schönsten Roms, und obschon er in seiner Anordnung vielen Anderen gleicht,

ist er doch dem Charakter und den Verhältnissen des Gebäudes sehr angemessen. Er bildet ein großes Viereck mit großen, weiten, luftigen und bequemen doppelten Säulenlauben übereinander umgeben, die eine leichte Verbindung unter allen Theilen gewähren. Die sogenannten Klassen oder die zu den verschiedenen Studien bestimmten Säle nehmen das Erdgeschoß unter den bedeckten Gallerien ein. Die Säulenhallen in Arkaden und Pfeilern sind in der unteren Etage mit jonischen Pilastern, in der obern mit korinthischen geziert. Wenige Construktionen empfehlen sich durch eine größere Solidität, als dieses Gebäude.

Ammanati verband mit dem Genie für Construktion auch in sehr hohem Grade das der Mechanik: eine Wissenschaft, die zwar in mannichfaltiger Verbindung mit der Baukunst steht, deren häufigste Anwendung aber selten in das Gebiet der Bauleute einschlägt. Als Sixtus V. den ägyptischen Obelisk, den man gegenwärtig in der Mitte des St. Petersplatzes sieht, dahin transportiren lassen wollte, ließ er an die geschicktesten, sowohl römischen als fremden Mechaniker einen Aufruf ergehen. Sie fanden sich, sagt man, zu Hunderten ein, was nichts, als höchstens die gute Meinung beweist, die viele Leute von sich selbst haben. Unter der Menge derselben wurde Ammanati der Vorzug gegeben. Vielleicht würde er denselben auch vor den Geschicktesten seiner Mitbewerber behauptet haben; aber er forderte ein Jahr Zeit zur Ausführung seiner Maschine. Der Pabst war alt und hatte zum Warten keine Zeit mehr. Die Unternehmung wurde demnach dem Domenico Fontana übertragen, zugleich aber Ammanati und Giacomo della Porta ihm als Gehülfen beigegeben; eine ganz falsche Maaßregel, welche, indem sie die Agenten vermehrt, Zwietracht veranlaßt und die Einheit der Handlung, das Prinzip jedes glücklichen Erfolg's, besonders in der Mechanik aufgehoben haben würde. Auch wurden auf die Vor-

stellungen Fontana's seine beiden Collegen wieder abgerufen und ihm die Ausführung seines Planes allein überlassen. Wir haben dieser Conkurrenz nur erwähnt, um zu zeigen, welche Meinung man von der Fähigkeit Ammanati's hatte. Man war überzeugt, daß sein Mechanismus einen eben so glücklichen Erfolg gehabt haben würde, als der Mechanismus Fontana's.

Das Werk, welches seine Kenntniß als Baumeister am Besten beurkundet, ist unstreitig die Dreifaltigkeitsbrücke, die er zu Florenz erbaut. Dieses Denkmal gab das erste Beispiel von Brückenbogen mit gedrückten Gewölben, eine Art von Curve, deren Anwendung ohne Noth nicht zulässig ist, die aber Ammanati hier um so glücklicher in Anwendung brachte, als die Nothwendigkeit dieselbe selbst gebot.

Im Jahr 1557 stieg der Arno so plötzlich und mit solcher Gewalt, daß die benachbarten Felder, Häuser, Mühlen: Alles verwüstet wurde. Nichts kann mit der Verheerung verglichen werden, die dieser Fluß in seiner Wuth angerichtet. Der Ungestüm der Wassermasse wurde noch durch alles das vermehrt, was die ausgetretenen Wogen in ihrem Laufe mit fortrissen. Entwurzelte Bäume, Zimmerholz, Schutt und verschiedene Materialien wurden von dem reissenden Strome mit der größten Heftigkeit gegen die Dreifaltigkeitsbrücke geschleudert und stürzten sie auf den ersten Stoß über den Haufen. Bald wurden zwei Bogen der Brücke alla Caraia fortgerissen. Das Wasser erhob sich über die übrigen Brücken und Kaie und überschwemmte die Stadt.

Die einzige Brücke, Ponte vecchio genannt, hatte der Wuth des Wassers getrotzt. Und da der Fluß die Stadt Florenz in zwei Theile theilt, so waren die Verbindungen größtentheils unterbrochen. Im Jahre 1559 ließ der Herzog Cosmus von Medizis die zwei Bogen der Brücke alla Caraia wieder aufbauen. Hinsichtlich der Dreifaltigkeitsbrücke wurde Ammanati beauftragt, sie ganz neu aufzuführen. Dieser Archi-

tekt hatte oft genug Gelegenheit gehabt, eine der Haupturſachen des letzten Unfalls, ähnlich dem des Jahres 1269, kennen zu lernen und über das wirkſamſte Mittel nachzudenken, ſeiner Wiederkehr durch eine wichtige Veränderung in dem damals üblichen Syſteme des Brückenbaues über Flüſſe, die großen und öfteren Austritten unterworfen, vorzubeugen.

Er überzeugte ſich, daß es, um eine Brücke gegen die Gewalt eines ungeſtümen Waſſers zu ſichern, oft weniger darauf ankomme, den Widerſtand gegen die Heftigkeit des Stromes zu verſtärken, als vielmehr darauf zu denken, die Gewalt des Andrangs ſelbſt zu vermindern. Bisher hatte man geglaubt, den Pfeilern, um ſie recht ſolid zu machen, eine Dicke oft von einem Drittheil, nie aber unter dem Viertel der Bogenweite geben zu müſſen. Man glaubte, daß ſie der Stärke einer Widerlage (Culée) bedürften. Der Erfolg war, daß das Bett des Fluſſes ſich um den ganzen Raum, welchen das Uebermaaß der Pfeiler einnahm, verengt fand, und daß die Verengung den Ungeſtüm des Stromes und ſeine zerſtörende Einwirkung auf die Materialien um Vieles vermehren mußte. Die Art der Curve, welche je nach den Umſtänden, den Wölbungen der Bogen zu geben, war ebenfalls ein Punkt, über welchen man wenig nachgedacht. Ohne Zweifel iſt die Form eines vollen Bogens oder Halbzirkels als die einfachſte zugleich die ſchönſte und dauerhafteſte. Sind indeſſen die Ufer der Flüſſe nicht ſehr hoch, kann man keine halbzirkelförmige Bogen bauen, ohne dieſe ſehr zu vermehren. Durch die Vermehrung der Pfeiler aber ſtellt man dem Durchgang des Waſſers in eben dem Verhältniſſe auch mehr Hinderniſſe entgegen. Fügen wir noch hinzu, daß wenn das Waſſer bis zum Anlauf der Bogengewölbe und darüber ſteigt, die halbzirkelförmigen Bogen den Durchgang mehr und mehr verengen, ſo daß, je höher der Fluß ſteigt, ſein Ablauf immer mehr Hinderniſſe findet. Dieß begreift ſich übrigens ohne jeden weitern Beweis.

Ammanati brachte das Resultat aller dieser Beobachtungen in Ausführung. Er sprengte seine Brücke nur in drei Bogen (den Mittlern von 90, die beiden Anderen von 84 Fuß Weite), beschränkte also die Zahl seiner Pfeiler auf zwei und gab ihnen nicht mehr als 25 Fuß Dicke, das heißt, ungefähr den vierten Theil der Bogenweite, so daß das Bett des Flusses dadurch nur um fünftig Fuß verengt wurde. Endlich gab er den Bogen seiner Gewölbe eine sehr gedrückte elliptische Curve, welche dem Strome des Wassers noch einen weitern Durchgang öffnete. Dadurch wurde beim Steigen des Flusses der ungestüme Andrang des Wassers durch die Verminderung des Widerstandes selbst vermindert und die Construktion, so wie die Materialien hatten weniger von seiner Einwirkung zu leiden. Uebrigens verwendete er die größte Sorgfalt auf Alles, was die Dauer derselben und die Solidität des Werkes verbürgen konnte. Sowohl zu den Grundlagen als zu den Pfeilern und den Werkstücken der Bogengewölbe wandte er nur die härtesten Steine an, obgleich die Gewölbe selbst nur aus Bruchsteinen bestanden. Die Pfeiler wurden durch Spornen verstärkt, welche dazu dienen, die Gewalt des Wassers zu zertheilen.

Außer der Kunst der Construction, in welcher unstreitig das erste Verdienst einer Brücke besteht, muß man an dieser nicht nur eine große Eleganz der Form, sondern sowohl in den Gurten der Bogen an den Archivolten und den Strebepfeilern auch gewisse Theile von Profilen, Gesimsen und vertiefte Felder bewundern, welche diese Brücke als das Werk eines Architekten bezeichnen. Auf den beiden Ecken der Brücke sind vier Statuen angebracht.

Im Jahre 1569 vollendet, hat die Brücke seitdem allen Austritten des Flusses widerstanden, ohne die mindeste Veränderung zu erleiden. Durch die große Erleichterung des Abflusses die sie dem Wasser gegeben, hat sie nicht weniger dazu beigetragen, die übrigen Brücken gegen die Wirkungen der außerordentlichen Anschwellung des Flusses zu sichern.

Diese große Unternehmung beschäftigte Ammanati keineswegs ausschließlich. Sein Talent war in dem nämlichen Augenblicke zwischen dem wichtigsten Bauwerke von Florenz und dem größten Denkmale der Bildhauerarbeit dieser Stadt, nämlich der prächtigen Fontaine auf dem Platze des alten Palastes getheilt. Mehrere Bildhauer machten einander die Ausführung streitig und die Intrigue säumte nicht, sich in den Streit zu mischen. Baccio Bandinelli, ein gieriger und unternehmender Mann, war beauftragt worden, von Carara einen kolossalen Marmorblock kommen zu lassen, welcher zu diesem, noch im Plane begriffenen Denkmale bestimmt war. Aus einer eigennützigen Vorsicht hatte er ihn beiläufig nach der zu einem Neptun von seiner Composition erforderlichen Masse zerschneiden lassen, indem er dadurch glaubte, sich die Unternehmung gesichert und die Ausführung seines Planes nothwendig gemacht zu haben. Indessen meldeten sich mehrere andere berühmte Architekten als Mitbewerber, worunter sich auch Johann von Bologna, Vinzenz Danti und Benvenuto Cellini befanden. Unterdessen starb Baccio Bandinelli und Ammanati erhielt den Vorzug. Er wußte mit vieler Geschicklichkeit aus diesem zu einer andern Figur zubereiteten Marmorblock die seines kolossalen Neptuns und zwar so glücklich zu bilden, daß man an derselben weder den mindesten Zwang, noch irgend eine Spur entdeckt, daß er sich dabei nach gegebenen Maaßen gerichtet. Diese Fontaine ist eine der größten Compositionen der neuern Bildhauerkunst und die größte dieses Künstlers.

Unter seiner Besorgung wurde auch im Jahre 1564 die schöne Granitsäule auf dem Dreifaltigkeitsplatze aufgerichtet. Sie wurde den Bädern Caracalla's entnommen und vom Papst Pius IV. dem Großherzog zum Geschenke gemacht. Ammanati stellte auf ihren Gipfel eine kolossale Bildsäule der Gerechtigkeit, aus Porphyr gearbeitet von Franzesco Tadda. Da diese Figur etwas zu schlank schien, fand man für gut, ihr durch

eine Draperie von Bronze eine Art von Mantel, der ihr von den Schultern herabfällt, mehr Umfang zu geben. Indem das Denkmal dadurch an Reichthum gewinnt, erhält es zugleich in seinem Ganzen die gewünschte Harmonie.

Luca Pitti, ein edler Florentiner, hatte seit dem vorigen Jahrhundert nach den Zeichnungen des berühmten Brunelleschi einen jener Paläste aufzuführen begonnen, bei welchen man nicht weiß, ob man sich mehr über die kolossale Masse der Architektur oder über den großen Reichthum von Partikularen erstaunen soll, die im Stande sind, zu ihren Wohnungen Gebäude aufführen zu lassen, denen jetzt die öffentlichen Gebäude unserer Städte nicht gleich kommen. Indessen waren Luca Pitti und Brunelleschi gestorben, ohne diesen Palast vollendet zu haben. Die Plane und Zeichnungen desselben waren verloren. Und da überdieß die Erben nicht mehr die Mittel besaßen, den Bau fortzusetzen, verkauften sie ihn der Herzogin Eleonore von Toledo, welche Ammanati mit dem Unternehmen beauftragte.

Wir haben schon in dem Leben Brunelleschi's einiger Ursachen erwähnt, welche den Gebrauch der Bossage bei'm Bau so vieler Paläste zu Florenz in Aufnahme zu bringen vermocht. Das Alterthum selbst hat uns sehr merkwürdige Beispiele hinterlassen, die Materialien auf diese Art zu verwenden und den Steinen diese Zurichtung zu geben. Man kann nicht in Abrede stellen, daß dieß von Seiten der Kunst eine Art von Fiktion ist, welche darin besteht, daß man dem Steine einen Anschein natürlicher Rohheit gelassen, um gleichsam dem Bau ein sichtbareres Gepräge von Stärke und Solidität aufzudrücken. Diese Wirkung findet bei großen Massen von Gebäuden, welche blos Vorderseiten und Oberflächen ohne Verzierung darbieten, oder auch bei Terassen, Schutzmauern oder Untersätzen allerdings Statt. Vernunft und Geschmack vereinigen sich hier unstreitig, den Gebrauch der Bossage zu billigen. Aber die

Sache beginnt der Gegenstand einer Frage zu werden, sobald man mit solchen Massen, mit dieser Anwendung des rohen Steins, welche alle Idee der Kunst auszuschließen scheint, sowohl die Details der Architektur und ihrer Profile, als die Säulenordnungen mit ihren Verzierungen verbinden will. Ist diese Mischung schicklich und bis zu welchem Grade ist sie zulässig? Einige alterthümlichen und neueren Werke scheinen diese Frage ziemlich befriedigend zu erörtern. Wir finden, daß der Atchitekt, indem er hier zur Verzierung sich der Säulenordnungen bedient, die Absicht gehabt, ihrem äußern Ansehen ein gewisses Gepräge von Rohheit zu geben, welches er durch eine andere Art von Fiktion zu bewirken gesucht, welche zu verstehen geben sollte, daß diese Säulen, in die Masse selbst eingehauen, einige rohe Theile beibehalten, die man in einer Art von erstem Entwurf oder von Nichtvollendung gelassen.

So gewöhnt folgerecht die Analogie Geist und Augen nach und nach an Gebräuche, die sich von der ursprünglichen Ursache der Dinge mehr und mehr entfernt haben. Dieß beweist uns Ammanati in der Vollendung des Palastes Pitti und durch den Aufriß seines ungeheuern Hofes, zu dem er die Zeichnungen entwarf. Indem Brunelleschi an der Façade seines Palastes den kolossalen Bossagestyl anwandte, brachte er an seiner äußern Vorderseite durchaus keine Säulenordnung an. Man weiß nicht, wie er das Innere seines Hofes auszuführen dachte.

Ammanati, welcher diesem Hofe drei Reihen Säulenlauben geben mußte, die eine rings herum laufende Gallerie bilden sollten, glaubte hier das gewöhnliche System der Arkaden und Pfeiler anwenden zu müssen. Natürlich war er auch genöthigt, den Styl dieser innern Construktion mit dem der äußern Façade in Uebereinstimmung, das heißt, die Bossagen, wie es schon die Alten gethan *, auf Arkaden anzubringen. Da er aber den

* Bei dem Amphitheater zu Verona.

drei Reihen Bogen mehr Reichthum und Mannichfaltigkeit geben wollte, bediente er sich der Wandsäulen und bekleidete sie mit Bossagen.

Die Säulenordnung der Arkaden des Erdgeschosses ist dorisch, oder wenn man will, toskanisch. Die Säulen sind mit ununterbrochenen horizontalen Streifen von Bossagen so überdeckt, daß man kaum den Schafft derselben zu unterscheiden vermag. In der zweiten Etage der Säulenlauben sind die Bogen mit jonischen Säulen geziert. Ihr Schafft ist weit weniger verdeckt und blos abwechselnd mit Streifen viereckig behauener Steine durchzogen, so daß die Wandsäulen aus Trommeln und Würfeln bestehen. Die korinthischen Säulen an den Pfeilern der dritten Etage sind ebenfalls mit Bossagen umgeben, die aber abgerundet und grob behauen sind. Ammanati wußte, wie man sieht, in diesen seiner Natur nach eintönigen Styl möglichst viel Mannichfaltigkeit zu bringen und dabei noch eine gewisse dem Charakter jeder Säulenordnung entsprechende Progression zu beobachten.

Aber die Idee von Größe, Kraft und Energie, welche in diesem Ganzen herrscht, ist so vollständig durchgeführt, daß die Macht der Construktion allein dasselbe zu einem wunderähnlichen Gebäude machen könnte. In der Baukunst ist der Effekt einer einzigen Eigenschaft, wenn sie auf ihren höchsten Grad gebracht wird, von der Art, daß sie alle Uebrigen zu ersetzen scheint. Hier gewährt der Eindruck dieser ungeheuern Struktur Ersatz für alle anderen Eindrücke, welche die Architektur anderwärts durch den Reichthum und den Luxus ihrer Verzierungen auf uns hervorbringt.

Der Hof des Palastes Pitti ist unstreitig ein Meisterstück in seiner Art. Aber dieses Meisterstück ist keineswegs geeignet, zum Muster zu dienen. Wer nach Ammanati sich diesen Styl aneignen wollte, müßte ihn entweder übertreffen oder ihm wenigstens an Kühnheit gleichkommen, was Beides nicht sehr

leicht scheint. Wer hinter ihm zurückbliebe, würde nur eine schwerfällige und eintönige Architektur zu Tage fördern, wie De Brosse in der Nachahmung desselben bei dem Palaste Luxemburg in Paris bewiesen.

Dieser berühmte Hof bildet ein langes Viereck, das aus drei Hauptgebäuden und einem Vierten besteht, welches eine Grotte ist, die nur die Höhe der ersten Etage erreicht, und dadurch viel dazu beiträgt, dem Innern des Hofes ein helleres und freundlicheres Ansehen zu geben. Ohne dieß würde er wegen der außerordentlichen Höhe seiner drei Etagen, bei seinem mäßigen Umfange düster und der freien Luft beraubt worden seyn. Die Grotte ist eine der malerischsten und best erdachten Partien dieses Gesammtganzen. Ihre Form ist oval, wie die des Wasserbeckens, das sie enthält. Ihr Umfang ist mit gekuppelten dorischen Säulen geziert, vermischt mit Nischen, in welchen sich Statuen befinden, und mit Springbrunnen, die mit Grottenwerk geschmückt sind. Das Gewölbe trägt eine, mit vielem Geschmack verzierte springende Fontaine, welche beim Eintritt in den Palast sogleich in die Augen fällt.

Ammanati baute zu Florenz mehrere Paläste und Privathäuser, deren man in der Geschichte vieler Architekten Erwähnung machen könnte, die aber hier kaum einige Aufmerksamkeit verdienen würden, besonders wenn man sie mit dem großen Gebäude vergleicht, von dem eben die Rede war, und welches gegenwärtig der Aufenthalt des Großherzogs von Toskana ist.

Das architektonische Werk aber, welches Ammanati in den letzten Jahren seines Lebens am Meisten beschäftigt, war die Kirche di San Giovannino oder der Jesuiten, die er wieder herstellte, vergrößerte und gänzlich verzierte. Er war nicht nur Architekt sondern auch Stifter derselben. Anton Battiferri, welcher 1561 mit Tod abgegangen, hatte sein ganzes Vermögen seiner natürlichen Tochter Laura vermacht, welche die Gattin Ammanati's geworden. Mit dieser Erbschaft vereinigte Letzterer

Alles, was er durch seine großen Unternehmungen sich erworben und besaß demnach ein bedeutendes Vermögen. Da er keine Nachkommen hatte, beschloß er seine Reichthümer zur Vergrößerung und Verschönerung des Instituts der eben in's Leben getretenen Gesellschaft Jesu zu verwenden. Die Uebereinstimmung der Absichten und frommen Intentionen, welche zwischen beiden Ehegatten herrschte, begünstigte dieses Vorhaben mehr und mehr. Von den religiösesten Gesinnungeu beseelt, unterstützten Beide mit vielem Eifer alle Vergrößerungsmaaßregeln, welcher das Institut bedurfte. Nachdem sie die ersten Fonds zu dem Bau hergeschossen, bestritten sie fortwährend aus ihren Mitteln die Arbeitskosten, wozu sie ihre jährlichen Einkünfte widmeten, und versicherten endlich durch testamentliche Verfügung ihr ganzes Vermögen den Jesuiten, die sie zu ihren Universalerben einsetzten.

Die schöne Kirche, in welcher Ammanati und seine Gattin begraben liegen, ist demnach sowohl ein Denkmal seines Talent's als seiner Frömmigkeit. Die letzten Jahre seines Lebens beschäftigte er sich nur mit frommen Werken. Er bedauerte in dieser Zeit, seine Kunst zu profanen Arbeiten gemißbraucht zu haben und trieb seine Aengstlichkeit so weit, daß er bereute, nackte Figuren abgebildet zu haben. Obgleich er sich nicht vorzuwerfen hatte, irgend einen allzufreien oder unehrbaren Gegenstand behandelt zu haben, glaubte er, daß die Verletzung des geselligen Anstandes in den Werken des Meißels allein schon das Gewissen des Künstlers kompromittire. Da er sich schuldig glaubte, in dieser Art Aergerniß gegeben zu haben, bezeigte er seine Reue hierüber in den christlichsten Ausdrücken in einem Briefe an die Akademie der Zeichnungskunst, welcher der Sammlung der Lettere pitoriche einverleibt worden.

Zum Glück für die neuere Bildhauerkunst befielen diese Zweifel, die selbst, wenn man sie etwas übertrieben findet,

dennoch als lobenswürdig erscheinen dürften, Ammanati erst sehr spät, und nachdem er ganz Italien mit den kühnen und trefflichen Werken seines Meißels und mit Arbeiten aller Art angefüllt, in welchen er mit großer Kraft des Styls und der Ausführung die Formen und die Verhältnisse des menschlichen Körpers auszudrücken gewußt. So groß auch in der That sein Verdienst als Architekt seyn mag, so zählte er vielleicht als Bildhauer unter seinen Zeitgenossen noch weniger Nebenbuhler, und wenn wir alle seine Arbeiten in Bronze und Marmor umfassen sollten, so würden wir mehr als noch einmal so viel Stoff zu seinem biographischen Artikel finden. Venedig, Padua und Florenz besitzen von ihm ausgezeichnete Arbeiten in jeder Art und von jedem Maaße, unter welchen man nur den kolossalen Neptun der schönen Fontaine auf dem Platze des Großherzogs anführen dürfte.

Ammanati hatte ein beträchtliches Werk, betitelt La Città (die Stadt) geschrieben, welches die Plane und Zeichnungen aller großen Gebäude enthält, die zur Verschönerung einer Stadt dienen können. Er hatte mit den Zeichnungen der Thore begonnen; hierauf folgten die der Paläste der Fürsten, der Rathhäuser ꝛc.; ferner die der Tempel, der Fontainen, der Börsen, der Theater, der Brücken, der öffentlichen Plätze. Dieses Werk wurde nach seinem Tode zerstreut und kam in einiger Zeit abhanden. Ein Theil hatte sich wiedergefunden und erschien in einer Auction, ohne für das, was es war, gewürdigt zu werden, als der berühmte Viviani diese kostbaren Fragmente erkannte und sie sammelte. Sie gingen aus seinen Händen in die des Senators Lodovico de Riccio, eines aufgekärten Kunstkenners über, der sie in zwei Bänden vereinigen ließ.

Ammanati wurde in die St. Bartholomeus-Kapelle von San Giovannino begraben, die er selbst zum Begräbnißorte für sich und seine Gattin Laura bestimmt. Auf einer großen

marmornen Platte, welche ihre beiden Gräber vereinigt; lieſt man folgende Inſchrift:

D. O. M.
BARTOLOMEO AMMANATI
EIUSQUE UXORI
LAURÆ BATTIFERRÆ
COLLEGIUM SOCIETATIS
IESU
MAGNIS EORUM BENEFICIIS
AUCTUM SUÆ ERGA
RELIGIOSISSIMOS CONIUGES
VOLUNTATIS ET GRATI
ANIMI MONUMENTUM
POS.
OBIERUNT ALTER. A. SAL.
M. D. LXXXXII AET. LXXXII.
ALTERA A. SAL. M. D. LXXXIX.
ÆTAT. LXVI.

Ende des erſten Bandes.

13.30. nes

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme,

Geschichte der berühmtesten Architekten und ihrer Werke, vom XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts, nebst der Ansicht des merkwürdigsten Gebäudes eines jeden derselben
Bd.: 1

Darmstadt [u.a.] [1831]

4 A.civ. 60 n-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10048457-3